Cincizeci de regizori-cheie ai secolului 20

Festivalul Național de Teatru este un eveniment finanțat de
Ministerul Culturii şi Patrimoniului Național
împreună cu Primăria Generală a Capitalei
şi produs de Uniunea Teatrală din România – UNITER

EDITURĂ A UNITER

Coperta: DAN STANCIU

Redactor: ELENA POPESCU

© 2005, Shomit Mitter şi Maria Shevtsova
(toate drepturile rezervate)
© pentru versiunea română: 2010, Anca Ioniță și Cristina Modreanu
Traducere autorizată din ediția în limba engleză publicată de Routledge, membră a Grupului Taylor & Francis.

Titlul original:
Fifty Key Theatre Directors, edited by Shomit Mitter and Maria Shevtsova, Ed. Routledge, Taylor & Francis Group, London and New York, 2005, reprinted 2007

Colecția FNT

ISBN: 978-973-8129-47-4

CINCIZECI DE REGIZORI-CHEIE AI SECOLULUI 20

Editori
Shomit Mitter şi Maria Shevtsova

Traducere de
Anca Ioniță şi **Cristina Modreanu**

Editura UNITEXT
Bucureşti, 2010

Shomit Mitter are un master în filologie la Oxford University şi un doctorat la Universitatea Cambridge. În 1992 a publicat *Systems of Rehearsal,* o carte despre teoria spectacolului bazată în parte pe munca lui cu Peter Brook, Augusto Boal şi Richard Schechner. După ce a predat câțiva ani literatură engleză şi teatru la Universitățile Cambridge şi Nottingham, este implicat acum în conducerea unei afaceri în aviație, dar totodată scrie şi produce filme.

Maria Shevtsova este profesor de Drama şi Arte Teatrale la Goldsmith College, Universitatea din Londra, în trecut deținând poziția de Decan la Universitățile din Connecticut şi Lancaster. Este autorul volumelor *Theatre and Cultural Interaction* (University of Sidney Press, 1993) şi *Dodin and the Maly Drama Theater: Process to Performance* (Routledge, 2004). A editat edițiile tematice *Theatre and Interdisciplinarity* (2001) pentru *Theatre Research International* şi *The Sociology of Theatre* (2002, împreună cu Dan Urian) pentru *Contemporary Theatre Review,* ultima incluzând articolul ei "Appropriating Pierre Bourdieu's *Champ* and *Habitus* for a Sociology of Stage Productions". Este co-editor al *New Theatre Quarterly,* editor contributor al Theatre Research International şi editor consultant al *Literature and Aesthetics*.

SUMAR
(în ordine cronologică)

Introducere 1
André Antoine (1858-1943) .....
Vladimir Nemirovici-Dancenko (1858-1943) .....
Konstantin Stanislavski (1863-1938) .....
Edward Gordon Craig (1872-1966) .....
Max Reinhardt (1873-1940) .....
Vsevolod Meyerhold (1874-1940) .....
Jacques Copeau (1879 – 1949) .....
Alexander Tairov (1885 – 1950) .....
Erwin Piscator (1893 – 1966) .....
Antonin Artaud (1896-1948) .....
Bertolt Brecht (1898 – 1956) .....
Lee Strasberg (1901 – 1982) .....
Jean Vilar (1912 – 1971) .....
Tadeusz Kantor (1915 – 1990) .....
Joan Littlewood (1914 – 2002) .....
Iuri Liubimov (1917 -) .....
Giorgio Strehler (1921 – 1997) .....
Julian Beck (1925 – 1985) .....
Peter Brook (1925 -) .....
Augusto Boal (1931 -) .....
Jerzy Grotowski (1933 – 1999) .....
Luca Ronconi (1933 – 1999) .....

Peter Schumann (1934 –) .....
Joseph Chaikin (1935 – 2003).....
Eugenio Barba (1936 –) .....
Yukio Ninagawa (1936 –) .....
Lee Breuer (1937 –) .....
Richard Foreman (1937 –) .....
Peter Stein (1937 –).....
JoAnne Akalaitis (1939 –).....
Ariane Mnouchkine (1939 –) .....
Tadashi Suzuki (1939 –).....
Pina Bausch (1940 –) .....
Rex Cramphorn (1941 – 1991).....
Robert Wilson (1941 –) .....
Anatoli Vasiliev (1942 –) .....
Patrice Chéreau (1944 –).....
Lev Dodin (1944 –) .....
Elizabeth LeCompte (1944 –) .....
Jim Sharman (1945 –) .....
Anne Bogart (1951 –).....
Lluís Pasqual (1951 –).....
Eimuntas Nekrosius (1952 –).....
Declan Donnellan (1953 –) .....
Neil Armfield (1955 –).....
Robert Lepage (1957 –).....
Simon McBurney (1957 –).....
Peter Sellars (1958 –) .....
Deborah Warner (1959 –).....
Calixto Bieito (1963 –).....
Index .....
Notele traducătorilor .....
Note despre autorii articolelor şi traducători .....

INTRODUCERE

Am ales numele regizorilor incluşi în acest volum în spiritul generării unei vii dezbateri. Scopul nostru este să stimulăm interesul pentru procesul creației teatrale a unora dintre regizorii secolului 20 şi 21 care au marcat practica teatrală, şi nu să generăm o listă definitivă care să fixeze o dată pentru totdeauna reuşitele celor incluşi aici, în detrimentul celor care nu au fost incluşi. Am vrut să avem un amestec incitant de sexe, de figuri mai vechi şi mai noi din peisajul teatral. Am amestecat în mod deliberat articolele despre personaje binecunoscute cu articole despre aceia mai puțini vizibili, dar la fel de interesanți.

Decizia de a nu alcătui ”Națiunile Unite ale teatrului”, cu reprezentări proporționale de pe toate cele cinci continente este, de asemenea, o consecință a hotărârii noastre de a face această carte mai degrabă analitică decât descriptivă. Deşi cartea oferă un minimum de informație brută despre fiecare regizor, am simțit că articolele despre fiecare dintre ei ar trebui să fie mai puțin destinate furnizării de date biografice, decât încercării de a atinge nucleul operei anumitor creatori şi de a surprinde esența acesteia în cele câteva paragrafe. Noi vedem fiecare articol ca pe un ghid către inima operei acestor regizori, către principiile care animă creația lor. Ni s-a părut important să limităm geografic acest volum pentru a permite cititorilor să aplice înțelegerea lor față de opera unor regizori şi operei celorlalți.

O carte tip ”Cincizeci de chei” serveşte mai multor scopuri. Poate fi folosită de către un cititor ca o carte de referință, din când în când, pentru verificarea discretă a cunoştințelor despre fiecare dintre cei incluşi. De asemenea, trebuie să fie structurată în aşa fel încât să facă lucrurile uşoare, atât pentru acela care vrea să ”verifice” rapid ceva, cât şi pentru

studenți, actori, regizori sau oricare alt practician al teatrului care ar putea dori să o citească de la început până la sfârşit. Pentru a satisface atât pe iubitorul de teatru, cât şi pe student sau pe practicienii teatrului, articolele încearcă să facă legătura între viziunea fiecăruia dintre regizorii discutați aici şi metodele aplicate pentru a pune în practică aceste viziuni. Analizele sunt, aşadar, bazate, acolo unde este posibil, pe studii despre repetițiile lor sau alte metode de lucru. Acestea, mai mult chiar decât spectacolele în sine, sunt zonele în care pot fi observate cel mai bine metodele de lucru ale regizorilor. Pare semnificativ faptul că semnatarii articolelor, lucrând în mod independent, au ales să se centreze pe relația dintre regizor şi actor, ca element esențial al muncii regizorale. Într-un secol care, teoretic, a produs teatru în toate genurile şi stilurile imaginabile, legătura dintre actor şi regizor şi cercetarea operată de ei împreună, pentru folosirea întregului potențial actoricesc, se dovedesc două dintre cele doar câteva teme ce alcătuiesc fațetele unei opere regizorale. Există regizori care au lucrat obsesiv într-un cadru naturalist sau realist şi regizori care au fost la fel de obsedați, adesea din motive politice, să dea operei lor poezia şi flexibilitatea ce vin din abordarea mai relaxată a teatralității. Oricât de diverse ar fi aceste presupuneri, ele au generat, aproape fără excepție, metode de antrenament al actorului ce cuprind cele mai semnificative contribuții aduse de fiecare dintre cei selectați la dezvoltarea teatrului secolului 20 şi la intrarea lui în prima decadă a secolului în care ne aflăm.

Date fiind scopurile diferite pe care le-au avut aceşti regizori, exercițiile şi rutinele dezvoltate de ei au fost numeroase şi distincte. Dacă există o urmă comună ce poate fi identificată, aceea este înclinația înspre a lucra cu corpul, mai degrabă decât exclusiv cu mintea actorului şi, cel mai frecvent, de a nu produce o separare între acestea. De la începuturile ”metodei acțiunilor fizice” a lui Stanislavski şi ale ”biomecanicii” lui Meyerhold şi până la hotărârea mai recentă a unor regizori ca Ariane Mnouchkine sau Anne Bogart de a crea producții prin ateliere de lucru cu actorii, mai degrabă decât pe baza unor texte scrise deja, a existat în secolul 20 o tendință puternică de a vedea teatrul ca pe o formă de artă plastică mai mult decât una intelectuală. Capacitatea teatrului de a genera o pletoră de imagini vizuale, acustice şi fizice, toate deodată, este o

funcție a tendinței sale recente de a se baza pe acțiune și nu pe limbaj, ca mediu de construcție a spectacolului. Această deplasare de la dominația cuvântului înspre primatul corpului în mișcare constituie contribuția esențială a artei regizorului la dezvoltarea teatrului în multiplele sale forme de azi.

Shomit Mitter
Maria Shevtsova

ANDRÉ ANTOINE (1858 – 1943)

Viziunea pe care Antoine dorea să o pună în aplicare când a creat primul său teatru, Teatrul liber (1887-1994), a fost aceea de a construi un *teatru de încercare* (în orig.: *théâtre d'essai*), un teatru-atelier unde piesele puteau fi montate fără să se țină cont de șansele lor de succes comercial. El oferea un stagiu pentru scrierea noilor piese ale căror teme sau formă provocatoare fuseseră respinse de alții. Dramaturgii deveneau parte din companie, iar compania își dezvolta metodele în beneficiul textului. Montarea în decurs de 7 ani a 111 piese – drame în versuri, drame simboliste, farse negre, piese naturaliste cunoscute sau "felii" într-un act din viața celor sărmani – demonstrează că viziunea a fost pe deplin împlinită.

Era evident de la bun început că publicul era atras atât de mizanscenă, de interpreți şi simțul lor de echipă, cât şi de piesele înseşi. Asta se vedea încă şi mai bine în companiile de repertoriu profesioniste, având resurse mai bune, Teatrul Antoine (1897 – 1906), şi mai târziu Teatrul Odeon (1906-1914). Susținând în mod substanțial integritatea textului dramatic într-o epocă a adaptărilor făcute la întâmplare, Antoine şi-a asumat sarcina de a interpreta cu acuratețe pentru scenă lumea imaginată de scriitor. Tocmai pentru că avea grijă cu asiduitate de nevoile piesei, acest campion al teatrului dramaturgilor a devenit unul dintre inițiatorii teatrului regizorilor.

Practica lui Antoine în montarea unei piese noi s-a format devreme şi a rămas consistentă. Mai întâi, dramaturgul citea piesa pentru întreaga companie. Apoi, Antoine alcătuia o distribuție şi, singur cu textul, proiecta o mizanscenă preliminară. Asta presupunea aşezarea piesei într-o schemă de decor, cu planuri de scenă, marcarea intrărilor şi ieşirilor şi, prin cruciulițe şi săgeți, stabilirea pozițiilor actorilor şi a mişcărilor. În dezvoltarea mizanscenei, Antoine altera rareori dialogurile, dar textele lui de lucru arată că deseori înlocuia curajos indicațiile dramaturgului cu ale sale proprii. Interesant este că autorii dramatici nu

numai că nu protestau împotriva acestor substituiri, dar le şi incorporau ulterior în variantele publicate ale pieselor lor.

Stilul actoricesc dezvoltat în teatrele lui Antoine era în mod evident o prelungire a sensibilității lui intuitive. Era în mod deliberat subtil, respingând "a-r-t-i-c-u-l-a-r-e-a exagerată" (Teatrul liber, mai 1890:82) învățată la Conservator. Diferența față de norma obişnuită atrăgea deseori comentarii: "nimic forțat, nimic melodramatic, fără efecte, fără țipete, fără gesturi mari" (Le Gaulois, 12 octombrie 1887)."Fără tras la public, fără jucat pentru galerie" (George Moore, Pall Mall Gazette, 5 februarie 1889). Criticii lăudau "adevărul", "simplitatea", "naturalețea" jocului, dar şi inteligența şi înțelegerea de care dădeau dovadă actorii. În combinarea acestor elemente stau şi puterea şi contradicțiile metodei lui Antoine. Pentru el, actorul convingător nu numai că trebuia să-şi piardă conştiința de sine şi să devină personajul, dar trebuia şi să mențină controlul asupra rolului, pregătind fiecare mişcare şi intonație prin repetiții intense.[1]

Repetițiile lui Antoine aveau loc, de câte ori era posibil, pe scenă, cu decor şi costume, astfel încât actorii să învețe să trăiască în şi cu ele. Se presupunea că lumea piesei se continuă şi în afara limitelor scenei, deci actorii ştiau întotdeauna dacă intră din stradă sau dintr-o altă cameră. Chiar şi lumi îndepărtate şi imaginare precum aceea a lui Émile Bergerat din *La Nuit bergamasque/ Noaptea bergamască* (1887) erau prezente în mod concret, cu plante adevărate în grădini, în loc de picturi pe pânza neagră a fundalului. Acțiunea era concepută nu ca o serie de ținte individuale, ci ca un proces interactiv. Conştientizarea fizică reciprocă, contactul vizual şi arta de a asculta erau de o importanță capitală. Dublurile nu erau admise, nici măcar pentru cele mai mici roluri, din cauza nevoii actorului de a "trăi" rolul. Scenele erau lucrate din nou şi din nou. Replici, gesturi şi interacțiuni erau explorate până când deveneau o a doua natură. Actorii erau îndemnați să observe oamenii reali – o femeie la piață, un informator al poliției, un patron de bar local – astfel încât ținuta, mişcarea şi felul de a vorbi să arate trăsăturile fizice, psihologice

[1] Antoine, André (1919) "Mounet-Sully et le paradoxe sur le comédien", L'Information, July

şi sociale ale personajelor. Odată ce Antoine era satisfăcut cu preliminariile, detaliile mizanscenei erau transcrise de regizorii tehnici şi trebuia să fie urmate cu scrupulozitate. Paradoxul în ceea ce-i priveşte pe actori era că ei trebuia să-şi ”trăiască” rolurile fără a omite însă nici o mişcare din cele prevăzute anterior.

În mod obişnuit, locul de joc în teatrul francez era avanscena, cu adresare directă la public. În teatrul lui Antoine, relația dintre scenă şi public s-a schimbat pentru prima dată. Mijlocul scenei a devenit centrul acțiunii, actorii fiind îndrumați să joace între ei şi nu pentru auditoriu. Sala era în întuneric (această practică datează abia din 1888), iar actorii nu conştientizau prezența spectatorilor. Desigur, asta însemna schimbarea de la stilul de joc expozitiv la cel iluzionist. Cum publicul nu mai era situat în centrul atenției, spectatorii au început să experimenteze iluzia de a fi cei ce trag cu urechea, martorii neştiuți ai unei lumi închise, în care cele mai intime griji ale personajelor erau dezvăluite. Cum spunea John Jullien, bariera dintre scenă şi sală este acum ”al patrulea perete, transparent pentru public, opac pentru actori”[2].

Ignorarea publicului era, desigur, numai o aparență. Tocmai pentru că țintea să obțină un efect de realism complet, Antoine trebuia să se folosească de artificii pentru a-l obține. O instalație nepotrivită, o imitare prea evidentă a beției, o prea bruscă oprire a ploii artificiale puteau să compromită iluzia. Aşa încât mobila din scenă trebuia să fie uşoară, iar lumina să fie direcționată pentru a arăta ca şi cum ar fi intrat pe fereastră. Țăranii din *Cavaleria rusticană* de Verga (1888) trebuia să arate ca nişte sicilieni, nu francezi, iar cei din *The Weavers/Țesătorii* lui Hauptman (1893) să fie silezieni. Montarea cu *Puterea întunericului* din 1888, cu costumele vechi purtate de actori, icoanele şi samovarele din scenă, împrumutate din comunitatea emigranților ruşi, a devenit proverbială, un reper de montare autentică. Dar în fiecare caz era creată *impresia* de autenticitate, adesea ca prin prestidigitație. De exemplu, obiectele ”autentic” ruseşti din montare proveneau dintr-o clasă socială destul de diferită de aceea din piesa lui Tolstoi. Iluminatul „realist” era de fapt în mod subtil întărit pentru a da mai multă claritate acțiunii. Lanterne erau

[2] (1892) Le Théâtre Vivant, Paris: 11

plasate astfel încât să surprindă în raza lor de lumină expresii ale chipurilor chinuite. Şi mai semnificativ: decorul era astfel aşezat încât să arate cât mai natural posibil, fără a umbri vreodată acţiunea.

Cu cât o scenă părea mai sălbatică şi mai întâmplătoare, cu atât mai atent fusese ea orchestrată. Mult admiratele scene cu mulţimi ale lui Antoine erau create printr-un amestec de blocaje strategice şi condiţionări operative: regizorul folosea un fluier de supraveghetor ca să-i facă pe actori să răspundă prompt. Folosea practica celor de la Teatrul Meiningen[1] de a divide o mulţime de 200 de persoane sau mai mult în grupuri mici, fiecare cu un lider propriu şi având desemnată o activitate specifică. Sunetul de paşi mărşăluind, tobe şi împuşcături era creat în culise, ca să dea impresia de dezordine îndepărtată. Vocile grupurilor mici avansând din adâncimea teatrului erau poziţionate din ce în ce mai aproape de scenă, ca să creeze impresia unei răscoale care se apropie. Prima încercare a lui Antoine de a crea o mulţime răsculată a fost în *La Patrie en danger/Patria în pericol* (1889) în care, pentru a fi cât mai convingător pentru public, l-a pus pe actorul Mevisto să strige atât de realist înspre mulţimea de pe scenă, încât acesta şi-a pierdut vocea. În scena de la forum din *Julius Caesar* (1906) grupuri de actori tuşeau, murmurau şi îi uşuiau pe cei care vorbeau în timpul discursului lui Antoniu, care începe cu ”Prieteni, romani, oameni de la ţară...”, creând impresia de opinii şi atitudini diferite în masa de oameni prezenţi.

Antoine era centrul creativ al teatrului său şi totul pleca şi se întorcea la acela numit de toţi ”patronul”. Deşi lucra îndeaproape cu actorii, scenografii şi scriitorii, practica lui era despotică. Nici un actor nu-i contrazicea intervenţiile. El îşi menţinea poziţia prin forţa propriei determinări. În teatrele lui vechea funcţie de coordonare a managerului de scenă a cedat locul noilor funcţii ale regizorului de scenă. Jucând în toate montările create de el până la mutarea la Odeon, asumându-şi responsabilitatea de a selecta textele şi de a le înscena, susţinând audiţii pentru actori, angajând maşinişti, supraveghind design-ul şi montarea decorului, dar asumându-şi şi responsabilitatea financiară pentru întreaga antre-

[1] Nota traducătorului:Teatrul din oraşul Meiningen este locul în care se consideră că s-a născut regia, în sensul modern al cuvântului.

priză, Antoine a fost mai mult un practician al scenei decât un teoretician. Actorii lui erau obligați să învețe în procesul muncii, nu în şcoala de teatru pe care dealtfel el o visa. A pretins şi a primit o remarcabilă loialitate din partea trupei, mulți dintre actori rămânând cu el de-a lungul anilor. Teatrele lui au devenit magneți pentru scriitori, actori, regizori nerăbdători să învețe.

În cele din urmă, ideea lui Antoine de a crea un teatru al dramaturgilor, care să funcționeze independent de cerințele impuse de succesul comercial, a avut cel mai mare impact asupra teatrului viitor. Aceasta a fost gândirea care a animat primul proiect al lui Antoine, Teatrul liber, generând peste 12.000 de articole de ziar în primii trei ani de funcționare. Multe dintre tacticile dezvoltate de Antoine pentru a susține un asemenea teatru – o listă de subscripție pe stagiune, care să asigure securitatea financiară, seri de spectacol cu casa închisă pentru a evita cenzorii, reprezentații unice ale unor montări sau serii foarte scurte, o echipă de actori amatori amestecați cu actori profesionişti străluciți – au inspirat practicile multor companii alternative precum Freie Bühne din Berlin, Théâtre d'Oeuvre al lui Lugné Poe, Teatrul Intim al lui Strindberg, Teatrul de Artă din Moscova.

Alte lecturi:

Chothia, J. (1991) *Directors in Perspective: André Antoine*, Cambridge: Cambridge University Press.

Henderson, J.A. (1971) *The First Avant-Garde*, London: Lawrence Verry. Stokes, J. (1972) *Resistible Theatres*, London: Elek.

JEAN CHOTHIA
traducere de Cristina Modreanu

VLADIMIR NEMIROVICI–DANCENKO (1858 – 1943)

Teatrul de Artă din Moscova este cunoscut, în general, în vest ca teatrul lui Konstantin **Stanislavski**. Vladimir Nemirovici-Dancenko, co-fondatorul său, este perceput ca având un rol secundar. Cu toate acestea, fără Nemirovici nu ar fi existat niciun teatru. Faimoasa întâlnire cu Stanislavski de la restaurantul Slavianski Bazar, în vara anului 1897, care a dus la crearea teatrului, a fost inițiativa lui Nemirovici. Spre deosebire de Stanislavski, Nemirovici nu a creat un sistem de actorie. Aşa că, în timp ce moştenirea lui Stanislavski transcende Teatrul de Artă din Moscova, moştenirea lui Nemirovici este inseparabilă de 'MKhT', una dintre instituții culturale unice ale secolului al douăzecilea.

În anul 1897, Nemirovici era un dramaturg multi-premiat, ale cărui piese fuseseră jucate la Teatrul Imperial Mic. Era, de asemenea, un recunoscut critic de teatru şi profesor ce căuta să reformeze arta teatrală rusă care, la sfârşitul anilor 1890 se dovedea a fi ruptă atât de viața reală, cât şi de aspirațiile literare şi artistice ale timpului. În timpul memorabilei întâlniri de la Slavianski Bazar, Nemirovici şi Stanislavski au formulat principiile de bază ale Teatrului de Artă din Moscova. Noul teatru avea să renunțe la sistemul de staruri actoriceşti şi la distribuțiile făcute pe tipologii precum "rolul principal masculin" şi "june prim", în favoarea jocului de ansamblu. Repertoriul său urma să fie alcătuit din piese cu un conținut artistic solid, care ar fi îngăduit teatrului să joace un rol important social şi educațional. "Un teatru important şi semnificativ trebuie să vorbească despre lucruri importante şi semnificative", scria Nemirovici. "Când arta nu mai serveşte acestui scop, ea devine o distracție pentru cei bogați."[1]

La acea întâlnire s-a stabilit, de asemenea, ca Stanislavski să aibă ultimul cuvânt în materie de regie, iar Nemirovici, ultimul cuvânt în probleme de repertoriu şi dramaturgie. Curând au realizat, însă, că

[1] Nemirovici-Dancenko, V.I. (1979) *Izbranie pisma*, Vol. I, ed. V. Vilenkin, Moskva, Iskustvo: 297-298

această împărțire a responsabilităților era mai mult simbolică decât practică. Nemirovici ținea foarte tare ca repertoriul noului teatru să fie format, în principal, din piese contemporane. "Dacă teatrul s-ar dedica exclusiv repertoriului clasic şi nu ar reflecta viața modernă, ar muri foarte curând,"[2] argumenta el. Pentru Nemirovici, unul dintre scopurile principale ale noului teatru era să pună în scenă piesele lui Cehov. Pentru Stanislavski, care era interesat în principal de repertoriul clasic, Cehov nu se remarca, în niciun fel, printre dramaturgii contemporani. Ani mai târziu, Nemirovici şi Stanislavski mărturiseau, amândoi, că la baza Teatrului de Artă din Moscova a fost uniunea a două voințe creatoare diferite şi, de multe ori, străine, una alteia. Conflictul din cadrul relației dintre Stanislasvki şi Nemirovici a fost la fel de esențial pentru Teatrul de Artă din Moscova precum cel dintre personaje, pe scenă.

Stanislavski a fost de acord cu montarea în 1898 a *Pescărușului*, dar a păstrat o rezervă în ceea ce priveşte piesa. Pentru Nemirovici, succesul montării era o problemă atât de reputație personală, cât şi artistică. S-a decis că Stanislavski va concepe planul de producție, pe baza căruia Nemirovici urma să repete cu actorii. Stanislavski a sugerat o mizanscenă care să fie în conformitate cu "adevărul vieții", în timp ce Nemirovici s-a concentrat pe a transmite publicului "muzica" piesei, pe care, susținea el, Stanislavski nu o simțea. Caracteristica cea mai importantă a repetițiilor era abilitatea lui Nemirovici de a identifica jumătățile de ton cu ajutorul cărora putea crea o atmosferă "naturală". Această atmosferă avea să devină mai târziu o marcă a spectacolelor produse de Teatrul de Artă din Moscova. Nemirovici venea cu o sensibilitate acută pentru stilul autorului, culoarea piesei şi tonul pe care îl vroia de la actori. Pe de altă parte, talentul unic al lui Stanislavski era să vadă viața de dincolo de piesă. Pentru Stanislavski o piesă nu era atât un text literar, cât o transcriere în cuvinte a unei situații reale, care putea fi retrăită pe scenă. Când vorbea despre *Othello* nu vorbea despre o piesă a lui Shakespeare, ci despre povestea maurului din Veneția, pe care Shakespeare pur şi simplu o pusese pe hârtie.

[2] Ibid.: 118

În contrast cu Stanislavski, care nu poseda un simț tragic al lumii, Nemirovici avea o sensibilitate specială pentru tragedie, pe care era capabil să o pună în scenă cu succes. În 1903, cu doi ani înainte de Prima Revoluție Rusă, Danceko a regizat *Iulius Caesar* „ca pe o tragedie a istoriei însăşi, ca pe tragedia cursului inevitabil al istoriei, ce aduce cu el sfârşitul libertăților republicane şi triumful imperiului."[3]

Ceea ce se remarca în spectacol era mulțimea vibrantă, colorată, atotdistrugătoare, având multă energie, dar foarte puțină rațiune. Roma nu era o capitală imperială, aşa cum apărea portretizată în picturile secolul nouăsprezece, ci un oraş din sud, aflat în fierbere, un oraş gata de a fi adus în stare de sclavie.

Producția care a exprimat cel mai bine simțul tragediei, ca şi cel al stilului literar pe care Nemirovici-Dancenko îl avea, a fost propria adaptare pentru scenă a romanului lui Dostoievski, *Frații Karamazov*. Cea mai semnificativă dintre toate producțiile Teatrului De Artă din Moscova, a cărei influență se simte şi astăzi în multe dintre adaptările pentru scenă ale romanelor, a apărut aproape accidental. Teatrul era în miezul repetițiilor la *Hamlet*, co-regizat de către Gordon **Craig** şi Stanislavski, când ultimul dintre ei s-a îmbolnăvit grav, iar planurile de a deschide stagiunea 1910/1911 cu *Hamlet* au fost abandonate. După o întâlnire de urgență a consiliului director al Teatrului de Artă din Moscova, Nemirovici a decis să deschidă stagiunea cu o reprezentație a *Fraților Karamazov*, împărțită pe parcursul a două seri. Într-o scrisoare adresată lui Stanislavski, Nemirovici a descris succesul pe care producția l-a avut "nu ca pe un triumf sau o victorie, ci ca pe o colosală revoluție, care s-a petrecut fără vărsare de sânge"[4], ce a introdus în Teatrul de Artă din Moscova, şi, într-adevăr, în teatru, în general, o nouă formă de literatură, cea non-dramatică. Mai fuseseră dramatizate şi adaptate pentru scenă romane şi înainte, dar nimeni nu mai încercase până acum să pună în scenă un roman întreg, fără ca mai întâi să-l transforme într-o

[3] Bartoshevina, A. (1998) "Julius Caesar" in Smelyanky, A.M., Solovyova, I.N. and Egoshina, o.V. (eds) *Moskow Theatre: One Hundred Years*, Vol. 1. Moskow: Moskovskii Khudozhestvennyi Teatr: 36

[4] Nemirovici-Dancenko, V.I. (1979) *Izbranie pisma*, Vol II, ed. V. Vilenkin, Moskva: Iskustvo: 40.

piesă. În cazul *Fraților Karamazov,* nici măcar nu exista un text fix: Nemirovici lucrase direct cu romanul. Semnificația acestei realizări a Teatrului de Artă din Moscova consta în faptul că, prin încălcarea tuturor convențiilor cunoscute, spectacolul reușise să păstreze pe scenă structura non-dramatică a romanului. Nemirovici nu a adaptat romanul pentru scenă; a adaptat scena pentru roman.

Nemirovici a împărțit romanul lui Dostoievski în 21 de scene a căror lungime varia de la 7 la 80 de minute, legate una de cealaltă de către un povestitor care citea părțile fără dialog ale romanului, unele dintre aceste secțiuni având o durată de până la 30 de minute. Scenele se schimbau cu viteză cinematică. Spectacolul era jucat pe o scenă goală, de mărime redusă. Nu exista cortină şi nici decor iluzionist. Odată intrat în sală, publicul vedea o parte din cortina Teatrului de Artă din Moscova, cu pescărușul brodat pe ea şi un amvon pentru narator, cu o carte luminată de o lampă cu abajur verde. La dreapta amvonului se vedea o perdea care, de fiecare dată când povestitorul se oprea din citit, se mişca spre dreapta, dezvăluind o platformă aproape goală pe care se aflau câteva obiecte cheie ce semnalau o nouă scenă. Una dintre cele mai memorabile scene era întâlnirea lui Ivan Karamazov cu diavolul. Vasili Kaşalov îi juca atât pe Ivan, cât şi pe diavol. Pe parcursul a 32 de minute Kaşalov vorbea atât în numele lui Ivan, cât şi în cel al diavolului, pe acesta din urmă interpretându-l doar cu o uşoară schimbare a intonației, pe o scenă întunecată, aproape goală. Nemirovici a reuşit, astfel, să găsească în *Frații Karamazov* acea unică combinație între principiile realismului psihologic practicat de către Teatrul de Artă din Moscova şi tragedia înaltă, pe care Stanislavski şi Craig încercaseră să o creeze în *Hamlet*.

Frații Karamazov a fost prima tragedie pusă în scenă de către Teatrul de Artă din Moscova. A fost urmată, în anul 1913, de către o producție întunecată şi mistuitoare a *Demonilor* lui Dostoievski. Dramatizările romanelor lui Dostoievski le-au oferit actorilor teatrului şansa de a-şi folosi în întregime temperamentul tragic (ceea ce piesele lui Cehov nu le permiteau să facă), oferindu-i, în acelaşi timp, lui Nemirovici, posibilitatea de a demonstra gustul său pentru forme de teatru epic, monumentale, încărcate emoțional.

Această preferință pentru dimensiuni mari, la scară, a asigurat, în parte, succesul producțiilor sale în timpul perioadei sovietice, producții printre care se numărau şi *Duşmanii* lui Gorki (1935), şi *Ana Karenina* (1937). *Duşmanii*, cu diviziunea sa precisă între inamici şi prieteni, avea o linie care împărțea scena în două lumi; pentru prima oară, Teatrul de Artă din Moscova se situa total de partea "învingătorilor", refuzându-li-se "învinşilor" orice simpatie. Acelaşi principiu al opozițiilor binare definea şi stilul spectacolului *Anei Karenina*, unde Nemirovici a trasat o linie similară, de data aceasta între Ana, plină de forța vieții şi înghițită de o pasiune neîmblânzită, şi lumea ipocrită, moartă emoțional, care o înconjura. Spectacolul a fost primit cu căldură de către guvernul sovietic, ajungând în prima linie a vieții artistice a, ceea ce era pe atunci, Imperiul Sovietic. Spectacolele lui Nemirovici deveniseră exemple ale marelui stil "clasic" al anilor 1930.

Cu toate acestea, în aceeaşi perioadă, Nemirovici a creat una dintre cele mai sincere şi lirice producții ale sale. Spectacolul cu *Trei surori* din 1940, care avea drept teme speranța, smerenia, capacitatea de a îndura, a devenit un tribut adus Teatrului de Artă din Moscova, care fusese fondat pe principiile sincerității şi ale adevărului vieții, acum pe cale de dispariție în Rusia sovietică. Până în 1940, puțini mai "respirau în acelaşi fel"[5] cu personajele lui Cehov. Ceea ce pentru actorii Teatrului de Artă din Moscova era natural în 1901 a fost nevoie să fie recreat artistic în 1940. Îngrijorat de pericolul de a transforma semitonurile în clişee, Nemirovici vroia acum dicție clară. Căuta sămânța piesei în nevoia angoasantă pentru o viață mai bună, pe care o găsea îngropată în subtext. "Fiecare personaj poartă cu el o dramă nespusă", scria el, "o dramă ascunsă, sentimente ascunse, întreaga mare viață care nu este exprimată în cuvinte."[6] Vorbindu-le actorilor, Nemirovici scotea în evidență natura muzicală şi poetică a limbii lui Cehov: "Întreaga piesă, chiar dacă arată viața prozaică, este muzicală: limbajul ei este muzical şi sentimentele ei

[5] Vilekin, V.(ed.) (1956) *V.I. Nemirovich-Danchenko vedet repeitsiya*, Moskow: Isskustvo: 147-148.
[6] Ibid.: 152.

sunt muzicale. Chiar şi feţele care exprimă această realitate sunt muzicale".[7]

Succesul piesei, cea mai poetică producţie a sa, l-a încurajat pe Nemirovici să revină, încă o dată, la Shakespeare. Cu 37 de ani mai înainte, după spectacolul original cu *Trei surori* din 1901, regizase *Iulius Caesar*. De data aceasta s-a întors către *Hamlet* şi *Antoniu şi Cleopatra*, ambele în traducerea lui Boris Pasternak. A creat un "centru special Shakespeare", a cărui funcţie nu era limitată numai la producţia cu *Hamlet*, ci a fost extinsă pentru a dirija toate producţiile Shakespeare de la Teatrul de Artă din Moscova. Nici *Hamlet*, nici *Antoniu şi Cleopatra* nu au fost terminate. Unul dintre motive a fost moartea lui Nemirovici în 1943. Dezaprobarea lui Stalin faţă de ultimele sale spectacole a fost un alt motiv: ţara era înecată în sânge, iar el nu avea timp pentru o piesă ca *Hamlet*.

Alte lecturi

Leach, R. and Borovsky, V. (eds.) (1999) *A History of Russian Theatre*, Cambridge: Cambridge University Press.

Nemirovich-Dancenko, V.I. (1987) *My Life in the Russian Theatre*, trans. John Cournos, New York: Theatre Arts Books

Worall, N. (1996) *The Moskow Theatre*, London: Routledge.

ARKADI OSTROVSKI
traducere de Anca Ioniţă

[7] Ibid.: 151.

KONSTANTIN STANISLAVSKI (1863 – 1938)

Regizor, actor şi profesor de teatru, Konstantin Stanislavski a fost un co-fondator al Teatrului de Artă din Moscova (1898) care credea că cea mai înaltă condiție la care un actor poate aspira era aceea în care nu exista nici o distincție între sinele său şi rol. În jurnalul de repetiții al lui Nikolai Gorceakov la comedia lui Griboedov, *Prea multă minte strică* (1924)[1], Stanislavski îşi îndemna actorii "să umple textul cu sentimentele lui Griboedov. Trebuie să creați acele sentimente în inima voastră; trebuie să le trăiți pe scenă" (Gorceakov 1954:179). Actorul nu trebuie să pretindă că este altcineva; el trebuie, de fapt, să ajungă la condiția unei metamorfoze totale. Actul teatral este eficient numai dacă se produce "transformarea completă a actorului în personajul piesei" (ibd.: 396). Stanislavski nu vorbea aici despre constrângere, despre manipularea percepției publicului în aşa fel încât să se creeze iluzia că acțiunea de pe scenă este "reală". Există un sens mai profund în care actorul lui Stanislavski *creează*, de fapt, realitatea pe scenă. Publicul crede în acțiune pentru că actorul crede şi el în ea. Acțiunea de pe scenă este plauzibilă, pentru că este adevărată.

Pentru Stanislavski actorii trebuie să "devină" personajele. Trebuie să gândească precum gândesc personajele lor şi să simtă ca şi ele. Sarcina regizorului într-o astfel de situație este să genereze, în repetiții, condițiile care fac posibilă apariția unei astfel de identificări. Partea interesantă despre moştenirea lui Stanislavski este că răspunsurile pe care le-a adunat în faimoasa sa carte pe acest subiect nu derivau, de fapt, din tehnica pe care o folosea la repetiții. Mult lăudatul sistem stanislavskian, era, în realitate, aproape un eşec. A-l înțelege pe Stanislavski înseamnă să înțelegi natura acestei contradicții.

Pe hârtie, soluția la provocările aduse de procesul de a "deveni" personajul este destul de simplă. Dacă esența problemei actorului este că, inițial, personajul este o entitate străină cu care este greu să te identifici,

[1] Nota traducătorului: Vezi Gorceakov, Nicolai, *Lecțiile de regie ale lui Stanislavski*, Ed. de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1955

pare logic să sugerezi că actorul trebuie să înceapă să cerceteze lumea personajului atât de bine încât să fie capabil să intre în ea când vrea el. După cum spune Stanislavski: "În limbajul actorului, *a şti* este sinonim cu *a simți* (Stanislavski 1983: 5).

Una dintre metodele lui Stanislavski de a-i face pe actori să intre în lumea piesei este să vizualizeze spațiul dramatic în detaliu:

> *Două etaje ale cabinelor actorilor erau folosite… pentru a reprezenta casa lui Orgon…Ni s-a spus să stabilim poziționarea camerelor principale ale casei…*
> *"Dacă stăpâna casei este bolnavă, s-ar simți comfortabil în camera pe care i-ați destinat-o? S-ar putea să fie prea zgomotoasă…"*
> *Jucam astfel de evenimente.*
>
> (Toporkov 1979: 165-166)

Odată ce mediul fizic în care piesa are loc este înțeles cum se cuvine, actorii sunt invitați să se proiecteze pe ei înşişi în acțiune şi să se întrebe cum ar reacționa ei, dacă ar fi puşi față în față cu situații similare. Actorul lui Stanislavski "trebuie să fie capabil să se pună pe sine însuşi în situația dată. Un actor trebuie să se întrebe "Cum m-aş comporta dacă acest lucru mi s-ar întâmpla în viața reală?'" (Gorceakov 1953: 84-85). "Dacă" este un cuvânt care revine neîncetat în scrierile lui Stanislavski. Prin folosirea cuvântului "dacă", actorul devine capabil să recunoască faptul că scena este scenă şi nu realitatea; odată ce a realizat acest lucru el poate continua procesul, pentru a accesa acel nivel mai adânc de identificare ce apare atunci când actorii transpun situațiile din piesă, în viața lor reală. "Dacă" este un truc pe care actorii şi-l joacă lor înşişi, pentru că numai admițând că piesa este ficțiune, ei pot converti acea ficțiune în realitate.

Un personaj este produsul nu numai al circumstanțelor date, dar şi al intențiilor sale. Pentru a simți la fel cu personajul, nu este de ajuns ca actorul să cerceteze trecutul şi mediul acestuia, dar trebuie să înțeleagă care este scopul personajului, ce încearcă el să obțină, mai ales că subiectul unei piese se învârte, de multe ori, în jurul modului în care aceste ambiții îşi ating scopul sau sunt dejucate. Al doilea aspect major al abordării stanislavskiene a problemei construcției personajului include

împărțirea piesei în unități, care, apoi, sunt etichetate cu un verb care descrie foarte precis ce doreşte pesonajul să obțină în acea unitate de acțiune:

"Cum intri în casa Guvernatorului? De ce ai nevoie ca să intri înăuntru?
'De o invitație…'
'Asta e… Întreaga scenă are acest scop. Totul duce către asta, încearcă să obții numai asta. Aceasta este sarcina ta…"

(Toporkov 1979: 95-96)

Analiza rolului în termeni de unități de acțiune şi obiective are avantajul de a unifica actorul cu personajul prin intermediul acțiunii. Pe lângă faptul că atribuie un motiv personajului, verbul folosit furnizează, de asemenea, actorului justificarea pentru a se comporta precum personajul. Motivația personajului şi justificarea actorului sunt unite printr-un un singur cuvânt.

Obiectivele fiecărei scene sunt apoi puse cap la cap într-o secvență care străbate întreaga lungime a piesei, pentru a crea ceea ce se numeşte "firul roşu al acțiunii". Acest fir roşu al acțiunii reprezintă harta rolului, o schemă care îl ajută pe actor să localizeze fiecare moment al piesei în funcție de "supra-obiectivul" personajului sau scopul ultim:

"Şi care ar putea fi esența acestui rol, Konstantin Sergheevici?"
"Să fie oare a avea grijă de Pickwick? Dacă da, atunci încearcă să subordonezi întregul tău comportament acestui scop: a-i purta de grijă. Alege ceea ce este necesar îndeplinirii acestui scop, şi aruncă restul… Numai aşa activitatea personajului va avea un scop, în concordanță cu linia lui interioară."

(Ibid.: 204)

Este important ca şi supra-obiectivul să fie văzut în termenii unui verb, nu al unui adjectiv. Un adjectiv îi spune actorului cum este personajul, pe când un verb îi spune actorului ce să facă. În sfârşit, procesul de trecere de la aceste impulsuri la acțiune, devine motorul piesei.

Acum că trecutul personajului fusese cercetat minuțios iar viitorul cartografiat cu precizie, Stanislavski simțea că actorii săi se aflau deja pe

drumul către împlinirea viziunii sale de identificare completă cu personajul. Cu toate acestea, când au pus în practică ceea ce scrisese, actorii săi au dat greş la modul cel mai jalnic. Primele două spectacole după publicarea aşa numitului sistem, *Drama vieții* (1907) a lui Hamsun şi *Viața unui om* (1907) a lui Andreev, erau marcate de faptul că actorii erau foarte conştienți de ei înşişi, ceea ce îi transformase în nişte infirmi. Este cunoscută intervenția lui **Nemirovici-Dancenko**, care a fost nevoit să insiste ca Stanislavski însuşi să se retragă din rolul lui Rostanov, rol în care înregistrase, ca tânăr actor, unul dintre cele mai mari succese ale sale.

Privind înapoi la această perioadă, Stanislavski a realizat că actorul, cu cât înțelege mai multe despre personajul său, cu atât devine mai conştient de el însuşi – şi mai puțin capabil să joace. Ca răspuns la această problemă, a instituit aşa numita "Metodă a acțiunilor fizice". Acest sistem de lucru era total opus "sistemului", prin faptul că avea drept punct de pornire ideea că un rol este locuit în modul cel mai eficient atunci când este abordat nu cu ajutorul minții (prin cercetare şi analiză), ci prin intermediul corpului (de exemplu prin mersul sau ținuta personajului, sau prin machiaj). În aceste condiții, un actor foloseşte primele stadii ale repetițiilor nu pentru a decide cum a fost copilăria personajului, ci cum arată personajul, sau cum merge, sau ce fel de păr are.

Acesta fusese şi modul de lucru cu personajul al lui Stanislavski: dacă trebuia să joace un bătrân, începea prin a imita fizic o persoană mai în vârstă, cunoscută. Ceea ce Stanislavski descoperise de-a lungul anilor, din practica lui de actor, era că stăpânirea atributelor fizice ale personajului ducea aproape întotdeauna, printr-un proces misterios, către un simț al stării interioare a personajului. Vasili Toporkov vorbeşte despre asta ca despre "secretul lui Konstantin Sergheevici: acela că prin execuția corectă a acțiunilor fizice…se poate pătrunde până la cele mai adânci, cele mai complicate sentimente şi experiențe emoționale" (ibid.: 87). Avantajul acestei metode de lucru este că evită auto-conştientizarea. Acțiunile generează starea emoțională mai înainte ca actorii să aibă posibilitatea să-şi dea seama de acest proces. Actorii "devin" personajele, în ciuda lor înşile.

Stanislavski folosise această tehnică destul de des ca să ştie că funcționează: atunci când îşi asuma manierismele externe al personajelor pe care le juca, sentimentele şi emoțiile personajului se trezeau imediat în el. Întrebarea care se naşte este: de ce nu şi-a bazat sistemul pe această metodă de lucru? Poate, având în vedere că analiza este inamicul modului corect de lucru cu această metodă, nu avusese niciodată vreun motiv să înțeleagă *de ce* "este posibil să ajungi la caracteristicile interioare ale unui personaj prin intermediul celor exterioare" (Stanislavski, citat în Magarshack 1950: 46). Poate pentru că, având în vedere că sistemul trebuia să fie o lucrare explicativă, ceea ce era inexplicabil nu îşi avea locul în ea. Odată ce a decis să pună sistemul în scris, Stanislavski probabil că a cedat nevoii de raționalizare pe care limbajul o cere scriitorului. Stanislavski a produs un sistem care era coerent şi logic. Cu toate acestea, sistemul nu se baza pe ceea ce făcea, de fapt, în teatru, ci pe încercarea sa de *a raționaliza* tot ceea ce realizase până atunci. Rezultatul a fost catastrofal: în ultimii 23 de ani ai vieții sale Stanislavski nu a mai jucat niciun rol.

Cu toate acestea a continuat să regizeze, iar când a realizat greşeala, a respins o mare parte din ceea ce scrisese. Acesta a fost începutul celei de a treia etape a dezvoltării sale ca actor şi regizor. În prima etapă, abordase instinctiv, aproape fără voia sa, problema construirii personajului prin intermediul corpului. Lucrase imitând tipuri fizice, folosind recuzita fizică precum machiaj, mers şi costume. În etapa a doua, care a urmat publicării sistemului, munca sa a devenit mai cerebrală. Îşi încurajase actorii ca înainte de a intra în repetiții să studieze trecutul şi mediul personajului, precum şi motivațiile sale. Când acest sistem a dat greş, a intrat în cea de-a treia etapă. A respins explicit o mare parte din el, revenind la lucrul prin intermediul corpului. La repetițiile cu ultima sa producție, *Tartuffe* (1938) Stanislavski repeta mereu că "atunci când actorul începe să raționeze … voința se slăbeşte. Nu discutați, acționați" (Toporkov 1979: 171).

> *De ce să stai cu lunile la masă, încercând să-ți forțezi sentimentele adormite?... Ai face mai bine să te duci direct pe scenă şi să te angajezi în acțiune.*
>
> (Stanislavski 1983: 245)

Munca lui Stanislavski a revenit exact în locul din care începuse. La sfârşitul carierei sale, Stanislavski s-a întors la tehnicile care îl ajutaseră să obțină cele mai mari succese ca tânăr actor.

Alte lecturi

Gorchakov, N. (1954) *Stanislavsky Directs*, trans. Miriam Goldina, New York: Grosset & Dunlap.

Magarschack, D. (1950) *Stanislavsky: A Life*, London, Faber & Faber.

Stanislavsky, K. (1967) *An Actor Prepares*, trans. Elizabeth Reynolds Hapgood, London: Penguin Books.

(1968) *Building a Character*, trans. Elizabeth Reynolds Hapgood, London: Eyre Methuen.

(1983) *Creating a Role*, trans. Elizabeth Reynolds Hapgood, London: Methuen

Toporkov, V.O. (1979) *Stanislavsky in Rehearsal: The Final Years*, trans. Christine Edwards, New York: Theatre Arts Books.

În româneşte

Stanislavski, K.S., *Munca actorului cu sine însuşi*, ESPLA, Bucureşti, 1955.

Stanislavski, K.S., *Viața mea în artă*, Cartea Rusă, Bucureşti, 1955.

Toporkov, V., *Stanislavski la repetiție*, Cartea Rusă, Bucureşti, 1959.

Gorceakov, N., *Lecțiile de regie ale lui Stanislavski*, Ed. de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1955.

SHOMIT MITTER
traducere de Anca Ioniță

EDWARD GORDON CRAIG (1872 – 1966)

Ca fiu al actriței Ellen Terry, şi ca actor care mergea în turneu de la vârsta de 6 ani, sub tutelajul legendarului actor Henry Irving, referințele lui Edward Gordon Craig ca om de teatru sunt impecabile. Ironia soartei face ca să nu fi început să-şi perfecționeze toate acele aptitudini care au făcut din el unul dintre cei mai mari regizori de teatru britanici decât din momentul în care a renunțat, în anul 1897, la actorie şi s-a dedicat picturii.

Asta în cazul în care îl putem numi regizor: Craig a trăit 94 de ani, vârstă până la care a regizat numai câteva spectacole, pe care le-a renegat mai apoi, pentru că nu erau conforme cu idealurile sale. Craig a fost mai mulțumit de schițele sale de decor decât de spectacolele produse, pentru că acestea îi dădeau posibilitatea de a-şi realiza visul despre o nouă formă revoluționară de teatru, fără ca acesta să fie murdărit de intervenția obositoare a realității.

Preocupat, întotdeauna, mai mult de spațiu şi lumină decât de acțiune, Craig a produs o sumă de desene şi scrieri care se opuneau cu atâta emfază opiniilor contemporanilor săi, încât s-a trezit lăsat în afara vieții teatrale britanice contemporane, într-o vreme în care avea foarte puțini prieteni în străinătate. Refuzul său de a face vreun compromis, i-a servit la păstrarea noutății surprinzătoare a ideilor. Ca şi Artaud, care a fost foarte influent fără să fi produs prea multe spectacole de teatru, Craig era mai capabil să re-modeleze cursul teatrului secolului douăzeci prin intermediul teoriei, decât prin cel al practicii.

La baza operei lui Craig stă ideea că teatrul este locul unde lumea inefabilă a spiritului îşi poate găsi expresia evanescentă. Pentru Craig, sarcina regizorului era nu atât aceea de a reprezenta realitatea, cât de a o transcende. Isadora Duncan observa nevoia lui Craig de a găsi în soliditatea structurilor vizuale un mod de acces către lumea necorporală:

> *Creezi singura lume care merită trăită* – imaginația… *eliberând sărmanele suflete din infernul* realității *şi al* materiei, *le ridici în*

afara vieții în singura viață - aceea de sus - unde spiritele pot zbura eliberate din acest abominabil vis urât al materiei.

(Scrisoare către Craig, iunie 1913,
citată în Innes 1983: 195)

Pentru Craig, munca unui regizor era reprezentată de lucrul cu mişcarea şi lumina, în ideea de a distila acea esență spirituală către care, credea el, aspirau toți artiştii. Teatrul lui Craig era un teatru în care forțe subliminale încarnau stări emoționale nepângărite de materie. O lume abstractă, în care jocul dintre mişcare şi acțiune, umbre şi lumină venea înaintea unor probleme neimportante precum intriga şi personajele. Era o viziune pe cât de înălțătoare, pe atât de himerică, iar Craig se agăța de ea cu o tenacitate radiant impenetrabilă rațiunii.

Regizorul ca agent autonom, idee atât de confortabil acceptată azi, era, pe vremea lui Craig, una radicală, ce aducea cu ea un număr inconfortabil de implicații. Cea mai importantă dintre acestea privea conceptul de autoritate: nu era de aşteptat ca un regizor să producă o imagine unificată conceptual, dacă nu avea un control complet asupra fiecărui element constituent al producției. În contextul teatrului victorian, în care fiecare element al spectacolului era direcționat pentru a pune în valoare jocul actorului din rolul principal, acest lucru era incceptabil. Nu este de mirare, deci, că actorii cu care Craig lucra cel mai bine erau amatori, după ce, de nenumărate ori, îi îndepărtase pe actorii profesionişti, cu atitudinea sa arogantă:

Actorii companiei, în contrast cu devotații săi amatori din Hampstead, vroiau să ştie de ce alesese să interpreteze *Ibsen, în loc să execute, pur şi simplu, indicațiile sale detaliate de scenă. În special, doi dintre ei, s-au opus vehement scenei de luptă pe care o aveau de interpretat, cu nişte săbii masive, pe o structură formată din roci înclinate la 30 şi 40 de grade, mai ales că fețele nici măcar nu le erau luminate în aşa fel încât să fie văzuți de public. Munca lui Craig cu actorii a degenerat imediat într-o dispută continuă…*[1]

[1] Braun. E. (1982) *The Director and The Stage*, London: Methuen: 85.

Observaţiile lui Braun la repetiţiile cu *Vikingii la Helgeland*, de Ibsen, (1903) arată că indignarea actorilor nu ţinea atât de dezacordurile teoretice cu Craig, cât de aprecierea regiei sale ca lipsită total de spirit practic. Ciocnirile lui Craig cu actorii nu veneau numai din obiecţiile pe care aceştia le aveau faţă de pierderea statutului lor de "star", ci şi pentru că pregătirea lor profesională îi punea în imposibilitatea de a genera calităţile abstracte pe care le cerea Craig. În timp ce plăcerea actorilor era legată de realizarea unui joc pătrunzător psihologic sau răscolitor emoţional, Craig vroia ca sentimentele şi psihologia să lase locul preocupării sale principale faţă de formă. Deşi se juca deseori cu ideea de a pregăti actorii pentru a obţine această condiţie de materialitate depersonalizată, concluzia la care a ajuns inevitabil a fost aceea că trebuie să se dispenseze cu totul de actor, înlocuindu-l cu ceea ce el numea "uber-marionette." Consecinţele nefaste ale folosirii cuvântului "marionette" au făcut ca prezentarea conflictului său cu actorii să fie făcută ca o problemă de vanitate, şi nu ca una artistică. De fapt, ceea ce căuta Craig nu era *să reducă*, ci să-şi *ridice* actorii la stadiul de păpuşi, păpuşile având pentru el o calitate sublimă care le lipsea oamenilor: "Teatrul, care este lipsit de trivialitate, ne poartă *dincolo de realitate* şi cu toate acestea, cere de la un chip uman, care este unul dintre cele mai reale lucruri, să fie capabil să exprime asta. Este nedrept". (Walton 1983: 21). Craig vroia să scape teatrul de actori, nu pentru insubordonarea lor, ci pentru că nu aveau calităţile sacre şi impersonale pe care el le cerea.

Ca şi actorii, nici cuvintele nu îl serveau cum trebuie pe Craig, fiind prea evident atinse de mortalitate. "Cuvintele sunt un mijloc prost de a comunica idei" , scria în jurnalul său, "mai ales ideile transcendente, idei care zboară" (citat în Innes 1983: 113). Pentru Craig cuvintele erau, prin însăşi natura lor, ferestre deschise către lumea pe care el se străduia atât de mult să o eclipseze. Prin intermediul limbajului, sentimentele şi psihologia reuşau să infiltreze piesa şi să inhibe capacitatea ei de a exprima inefabilul. Numai în desenele sale, Craig reuşea să realizeze puritatea formală a imaginaţiei lui. Create de cele mai multe ori independent de nevoile specifice ale spectacolului, schiţele de decor ale lui Craig au acea calitate atemporală caracteristică marii arte vizuale. Seria de desene "Trepte", de exemplu, examinează efectul luminii asupra

corpurilor care se mişcă în spaţiu. Sunt desenate, însă, cu pasiunea unui pictor, nu cu eficienţa unui scenograf.

Spre deosebire de un artist vizual pur, Craig avea nevoie de mişcare pentru ca să-şi împlinească viziunea. Chiar şi în momentele sale cele mai poetice, Craig nu a fost niciodată un pictor expresionist abstract: era prea îndrăgostit de forţa dinamică a teatrului.

> *Uită-te acolo, la dreapta, ceva pare că se desfăşoară, ceva că se înfăşoară – ce s-a desfăşurat – ? încet, fără grabă, un fald după altul se desface pentru a prinde un altul, până când ceea ce era gol devine palpabil… până când în faţa noastră stă o vastă întindere de coloane de forme…*
>
> (Craig 1985: 238)

Atât timp cât Craig avea nevoie de o viziune care să se "desfăşoare", avea nevoie şi de o scenă populată cu actori. Craig nu s-a retras într-un cocon de teorie pură decât la un moment foarte îndepărtat al carierei sale. Munca sa de până atunci nu poate fi asimilată cu aceea a proiectantului vizionar pe care acum îl admirăm atât, ci cu a unui om preocupat, cu vehemenţă, să arunce în aer principiile regiei de teatru. Craig cel atât de magnific în lipsa sa de spirit practic este atât de admirat astăzi, încât contribuţiile sale major inovatoare aduse *funcţionalităţii* artei scenografice sunt deseori trecute cu vederea. Cea mai interesantă, poate, dintre aceste idei este folosirea ecranelor mobile care, observa Craig, îl ajuta pe regizor "să treacă de la o scenă la alta fără niciun fel de pauză" (Innes 1983: 141). Norocul a vrut ca, prima oară în care Craig a folosit ecranele mobile, în spectacolul *Hamlet*, din anul 1912, de la Teatrul de Artă din Moscova, acestea să se prăbuşească şi să fie nevoie să fie fixate în podea. Era ca şi cum soarta conspira să-l închidă pe Craig în reputaţia, obţinută pe nedrept, de om de teatru pentru care partea pratică era sacrificată în folosul viziunii.

Reputaţia lui Craig de idealist irațional era mai puţin o funcţie a apatiei sale faţă de chestiunile practice, cât mai degrabă a dimensiunilor viziunii sale. Descrierile pe care le avem despre efectele de lumină, de exemplu, pe care Craig le folosea, stau mărturie despre grija cu care se

preocupa de detaliile funcționale. În spectacolul din 1902 cu *Acis şi Galatea*, de exemplu:

> *Cortul format din fâşii gri dispărea încet, iar pe vasta întindere a cerului albastru, un "Zeu al Apei" se materializa treptat sub forma unei mari fântâni din care stropi de apă săreau şi cădeau. Acest efect frumos… era, de fapt, realizat cu ajutorul unor găuri făcute în cârpa neagră, care erau luminate din spate; apoi, prin rotirea unor discuri mari, perforate, în faţa unor lămpi, petele de lumină veneau şi plecau, producând un efect de cascadă.*
>
> (Craig 1985:152)

Pentru *Vikingii*, Craig a reuşit să creeze o atmosferă încărcată de presentimente sinistre prin eliminarea lămpilor avanscenei şi iluminarea ei de sus, cu spoturi de lumină angulară. Încă o dată avem juxtapunerea dintre atracția lui Craig față de nemărginiri imposibil de realizat şi un pragmatism inventiv şi solid. Craig nu genera numai nişte schițe decorative, elegante; se şi dedica cu asiduitate realizării efectelor pe care le dorea.

Să reînnoieşti un mediu inanimat precum scenografia este dificil, dar nu imposibil; o sarcină mult mai dificilă era aceea de a orchestra mişcările disciplinate ale actorilor. Soluția lui Craig la problema desfăşurării imaginilor sale într-un ritm nenatural şi uneori excesiv de încet a fost să folosească muzica, pentru a furniza tempo-ul precis pe care îl cerea actorilor săi:

> *afară auzim foşnetul frunzelor şi sunet de paşi, ce creează teamă amestecată cu aşteptare. Intră bacantele, iar mascații se risipesc, precum faunii speriați. Urmează un imn închinat lui Bachus, cu mişcări vii ale mâinilor şi corpurilor, şi un dans unduitor. În timp ce sunt hrăniți ochii, măsurile unui dans câmpenesc ce radiază încântă urechea, interludiul mascat închizându-se cu procesiunea obişnuită.*
>
> (Ibid.: 136)

Felul în care Craig folosea muzica este un alt exemplu despre modul în care plănuia să asigure realizarea unui ideal cu ajutorul unor mijloace

practice şi concrete. Craig era un om aplecat peste o bucată de lemn, nu un teoretician uitându-se în gol la o foaie de hârtie.

În ciuda întregii atenții pe care spectacolele sale o primeau, Craig s-a retras din viața activă în teatru la vârsta de 40 de ani. Având în vedere că a murit la 94 de ani, o mare bucată a vieții sale şi-a petrecut-o în afara teatrului. "Vreau să am timp pentru a studia Teatrul", scria în Jurnalul său. "Nu vreau să pierd timpul regizând piese" (ibid.: 261). Întrebarea este de ce acest om, căruia îi plăcea atât de mult munca practică, a abandonat teatrul pentru a se apuca de predat şi scris? Poate că spectacolele lui Craig nu se ridicau la standardele înalte pe care el însuşi şi le punea şi asta nu pentru că el nu reuşea să dea o expresie materială viziunii sale, ci pentru că viziunea sa nu era destul de tensionată în sensul *dramatic* al cuvântului. Imaginile spectaculare ale lui Craig distrăgeau atenția spectatorului de la acțiunea pieselor pe care le prezenta. Decorurile sale îi transformau pe actori în pitici, problemele lor devenind triviale în raport cu scara mediului înconjurător. Jocului abstract dintre stări şi tablouri îi lipsea energia căldurii umane pe care teatrul trebuie să o stârnească.

Nemulțumit de munca sa, dar incapabil să găsească motivul pentru acest sentiment personal al eşecului, Craig a aruncat vina pe cei din jurul său. Relatările despre comportamentul lui Craig la repetiții sunt pline de poveşti cu izbucniri impacientate şi separări dramatice:

> *Craig a ajuns la timp pentru primul șnur, dar la jumătatea acestuia a stârnit atâta tulburare cu țipetele sale de nemulțumire, că i s-a spus să se țină departe până la repetițiile finale cu costume. Când i s-a permis să revină, o săptămână mai târziu, a oprit din nou repetițiile cu plângerile sale violente…*[2]

Altă dată, Craig l-a certat atât de rău pe un regizor tehnic pentru că ajustase înălțimea prosceniumului, încât actrița Eleonora Duse, care promisese o cooperare pe viață cu Craig, a pus capăt asocierii cu el, comentând că era imposibil să lucrezi cu cineva ale cărui reacții erau atât de disproporționat vehemente. Au trecut cinci ani până când Craig s-a întors la lucru pe scenă.

[2] Ibid.: 91-92.

Afirmațiile lui Craig asupra condiției practicilor teatrului contemporan erau adesea acuzații imperioase şi fără echivoc. Argumentul său că "Pentru a salva teatrul, teatrul trebuie distrus, actorii şi actrițele trebuie să moară cu toții de ciumă" (citat în Innes 1983: 119) este tipic atât pentru aroganța, cât şi pentru frustrarea sa. Reformele fundamentale pe care le urmărea nu erau întotdeauna fezabile, dar acest lucru nu îl îngrijora, aşa cum se presupune în general. Ceea ce Craig găsea mult mai enervant era compromisul, un aspect inevitabil al lucrului în echipă. Craig era un artist încăpățânat de independent. Simțea că teatrul, similar picturii şi sculpturii, trebuie să reflecte viziunea unui singur artist. Scrisul îi oferea această libertate. Teatrul era, la finalul analizei, mult prea plin de alți oameni, pentru un spirit care se ținea în afara oricărui compromis, precum era cel al lui Craig.

Alte lecturi

Craig, E.G. (1981) *Index to the Story of My Days*, Cambridge: Cambridge University Press.

Gordon Craig: *The Story of his Life*, New York: Limelight Editions.

Innes, C. (1998) *Edward Gordon Craig*, Cambridge: Cambridge University Press.

Walton, M.J. (ed.) (1983) *Craig on Theatre*, London: Methuen.

În româneşte

Acterian, Haig, *Gordon Craig şi ideia de teatru*, Editura Vremea, Bucureşti, 1936.

SHOMIT MITTER
traducere de Anca Ioniță

MAX REINHARDT (1873 – 1940)

Apetitul lui Max Reinhardt pentru teatru era gargantuesc. Ca regizor de teatru, actor şi producător care a lucrat iniţial în Austria şi Germania şi după aceea în Statele Unite, a condus 30 de companii diferite de teatru şi a regizat mai mult de 600 de producţii. Fiecare dintre aceste piese trebuia să aibă propriul ei spaţiu şi propriul ei set de reguli pentru lumini, propriul stil de actorie şi forma sa unică de muzică, de aceea Reinhardt şi-a adaptat metodele regizorale la panoplia sa de surse. Reinhardt a devenit, pe parcursul carierei sale, un maestru al spectacolelor la scară mare sau mică, al pieselor epice sau al celor de cameră. A lucrat pe textele lui Shakespeare sau ale tragicilor greci, pe texte contemporane sau străine. A lucrat în spaţiul delimitat de arcul prosceniumului sau pe scene cu suprafeţe întinse, a pus piese în spaţii circulare sau publice.

Ironic, Reinhardt a fost criticat tocmai pentru această abilitate de a adera fără greş la viziunea sa, în care "nu există o formă de teatru unică, care să pretindă a fi singura formă artistică adevărată" (Styan 1982: 10). Sheldon Ceheny remarca în 1914 că Reinhardt "lucra prea repede pentru a fi un gânditor profund şi un creator original precum Craig" (ibid.: 7). Criticul german Ihering îl lua în derâdere pentru că a lăsat în urma sa "numai spectacole, nu şi un stil … numai reprezentaţii de teatru, nu şi un teatru" (ibid.: 2). Prin refuzul de a scrie despre felul său de abordare a teatrului, Reinhardt a contribuit la imaginea de om de teatru superficial. În timp ce alţi regizori câştigau imens din publicarea teoriilor care completau munca lor practică, Reinhardt a rămas sfidător de tăcut, mulţumindu-se să lase producţiile sale să vorbească pentru el. Producţiile sale vorbeau, desigur, pe multe voci, dar faptul că nu şi-a expus principiile care stăteau la baza înţelegerii acestor piese, a generat impresia că era mulţumit pur şi simplu să scoată producţii teatrale una după alta, fără să se oprească pentru a evalua impactul fiecăreia dintre ele, luată în parte. Alternativa era, însă, mult prea intimidantă: presupunea să se admită că Reinhardt poseda o capacitate de invenţie teatrală aproape supra-umană şi că lipsa unui stil distinctiv era produsul unei imaginaţii

mult prea mari pentru a fi conținută în interiorul unei orbite trasate de o idee unică.

Sigur că Reinhardt nu inventase de unul singur fiecare stil în care lucra. Stilurile, în cea mai mare parte a lor, evoluaseră independent. Tot ceea Reinhardt a făcut a fost să le încerce, el însuşi, pe fiecare dintre ele. Şi făcând asta, a oglindit prin experiența sa, experiența unei întregi Europe de început de secol, în care nu exista nici un stil dominant, iar paradigme rivale concurau una cu alta pentru a primi aprobarea publicului de teatru. Berlinul căzuse atât sub influența naturalismului Teatrului liber cât şi sub cel al dramei simboliste a lui Maeterlinck şi Hofmannstahl. Dacă la asta se mai adaugă şi efervescența produsă de înclinațiile expresioniste ale unor scriitori precum Büchner şi Wedekind, avem un amestec de stiluri mai diferite, poate, decât în orice alt moment din istoria teatrului. Marea realizarea a lui Reinhardt a fost aceea că a preluat impactul fiecărei şcoli de teatru şi a lucrat, fără prejudecăți, pentru a realiza viziunile lor incompatibile. Reinhardt a rămas, în toate aceste experiențe teatrale, impenetrabil transcendent, un centru imuabil, situat în afara zarvei produsă de curente contradictorii şi facțiuni.

Unul dintre cele mai interesante aspecte ale modului în care Reinhardt mânuia diversele convenții teatrale cu care intra în conversație foarte rapid, este că adesea le combina, pentru a crea reprezentații de o intensitate fără precedent. Importanța spectacolului din anul 1906 cu piesa *Strigoii*, de exemplu, nu constă în faptul că l-a ajutat să consolideze despărțirea sa de şcoala naturalistă a lui Otto Brahm, ci că a *păstrat* elemente ale jocului naturalist, într-un spectacol încărcat de umbre şi de o atmosferă claustrofobică amenințătoare. Comentariile lui Reinhardt pe marginea decorurilor, care fuseseră create de Edvard Munch, sunt pline de referiri la maniera în care culoarea, linia, ritmul determină impactul emoțional al piesei: "coloritul întunecat reflectă întreaga atmosferă a piesei. Şi apoi uită-te la pereți: au culoarea gingiilor bolnave. Trebuie să încercăm să obținem acest ton. Îi va pune pe actori în starea corectă" (ibid.: 20).

Vocabularul folosit aici ("întunecat", "atmosferă", "bolnav", "ton", "stare") era foarte departe de grija pentru autenticitate care reprezenta amprenta naturalismului lui Brahm. Schițele de decor ale lui Munch

trădau o anumită artificialitate a mijloacelor: culorile fuseseră alese nu pentru că erau plauzibile, ci pentru că reflectau aspecte adânci ale temperamentului şi ale circumstanţelor, pe care o portretizare mai exteriorizată, asemănătoare vieţii, nu ar fi fost niciodată în stare să o redea. Decorurile externalizau lumea interioară a personajelor. Ele creau atât în actori, cât şi în spectatori, o sensibilitate la tensiunile predominante, prin infiltrarea lor în subconştient, prin intermediul unei reţele de asociaţii mult prea complexe pentru a le putea ţine piept. Cu toate acestea, în loc să umple spaţiul cu un grad corespunzător de joc non-naturalist, Reinhardt a distribuit, deliberat, un număr de actori de şcoală realistă, în aşa fel încât să fie sigur că va obţine ceea ce el simţea că ar fi fost impactul maxim. Acesta era, desigur, riscant, pentru simplul motiv că amalgamarea stilurilor putea fi în detrimentul fiecăruia. Dar a mers. Reinhardt se eliberase de constrângerile naturalismului, dar păstrase atracţia lui, în măsura în care i se potrivea. Reinhardt era pe cale să devină un meşter la toate şi un maestru al tuturor acestor stiluri.

Amalgamarea de stiluri funcţionează numai dacă regizorul poate să asigure integrarea fiecărui element într-un tot unitar, angrenat să producă o impresie singulară, premeditată. Primele incursiuni ale lui Reinhardt în teatrul simbolist au subliniat importanţa culorii, sunetului şi a ţesăturilor ca purtătoare ale sensului dramatic. Scenografia nu mai era, ca urmare, pe poziţie secundară, o chestiune de fundal şi localizare, ci un factor primar în comunicarea emoţiei.

Contribuţia limbajului fusese micşorată corespunzător, în aşa fel încât să se asigure echilibrul convenabil de elemente. De exemplu, producţia din 1910 intitulată *Sumurum*, avea foarte puţin text sau chiar deloc, vehiculul pricipal al naraţiunii fiind patomima şi dansul. Atracţia spectacolului cu *Sonata spectrelor*, pusă în scenă în anul 1916, ţinea mai puţin de rezultatul puternicului text expresionist al lui Strindberg, cât de abilitatea lui Reinhardt de a se întâlni cu o pletoră de mecanisme destinate să susţină atmosfera macabră a piesei: în spectacol, Reinhardt avea clopote de biserică şi umbre ce se prelingeau pe ziduri, culori veştejite şi degete ce băteau ritmul în masă. Pentru a susţine atmosfera de tensiune sfâşietoare, muzica continua şi în pauză. În spectacolul din anul 1917 cu *Cerşetorul*, un spot de lumină decupa feţe albe de cretă din conturul

negru ca smoala al scenei, expresii decorporalizate eliberate de constrângerile timpului şi spaţiului. Pentru producţia din 1920 cu *Danton* a folosit spoturi de lumină care se aprindeau şi se stingeau, în acord cu ritmul pe care anumite scene îl cereau. Când folosea o culoare, era în funcţie de emoţia pe care pictorul o asocia fiecărei tente de culoare de pe o paletă de stări selectate cu grijă: roşul, de exemplu, sugera nebunia, ceea ce a dus la ideea unui mobilier roşu în piesa *Cerşetorul*. Chiar şi actorul nu reprezenta decât un alt aspect al atmosferei unei scene, un corp a cărui plasticitate nu merita un privilegiu mai mare decât harpele care cântau şi strigătele care reverberau printr-o ceaţă de siluete pe care nu le puteai distinge. Actorul era un element dintr-un tablou, egal cu fiecare dintre celelalte elemente, un factor dintr-o multitudine de impresii care creau împreună spectacolul.

Din pletora de elemente care se întreceau, toate, pentru o parte din farmecul întreg al fiecărui spectacol, s-a născut nevoia de a armoniza contribuţia fiecăruia în parte. Secretul lui Reinhardt în această privinţă stătea în instituţia aşa-numitului *Regiebuch* (Caiet de regie), planul detaliat din care creştea fiecare spectacol. Aceste documente extraordinare trădează un nivel de planificare uluitor, atât în ceea ce priveşte scara cât şi detaliile spectacolului, cu însemnări referitoare atât la elementele neînsufleţite, precum decor şi lumină, cât şi la mişcare, gest, expresie, chiar şi tonuri de voce. Caietul de regie reprezenta punctul de control fix al activităţii lui Reinhardt. Îi oferea încrederea de a trece de la un stil la altul, de la o convenţie la alta, fără frica de a fi luat pe neaşteptate de situaţii neprevăzute. I-a permis, de asemenea, să pună cap la cap producţii precum *Everyman* sau *Miracolul*, spectacole care cereau ca Reinhardt să joace rolul lui Dumnezeu la un nivel ce nu mai fusese văzut până atunci. Pentru spectacolul cu *Everyman* (1920) a transformat, practic, tot centrul Salzburgului, într-o scenă. Actorii intrau nu numai din public, dar şi de pe străzile şi casele din apropiere. Vocile veneau nu numai din interiorul bisericii în faţa căreia se juca piesa, dar şi de pe acoperişurile castelelor şi catedralelor din pieţele vecine şi de pe pantele dealurilor. Chiar şi lumina soarelui a fost folosită în avantajul producţiei, spectacolul fiind cronometrat în aşa fel încât să permită ca momente cruciale să fie jucate în lumina soarelui care apunea, iar altele abia să fie

zărite în întunericul dens al nopții. Versiunea din 1911 a *Miracolului*, pe care Reinhardt a pus-o în scenă la Londra, în sala de expoziții Olympia, avea 2000 de actori, un cor de 500 de oameni şi o orchestră de 200, cu toții controlați prin intermediul unei rețele de mesageri pe biciclete care duceau cu ei instrucțiunile lui Reinhardt, acoperind o suprafață de joc mai mare de 9.000 de metri pătrați. Regizorul de teatru ca mareşal – acesta era Reinhardt la apogeul carierei sale –, imagine care s-a dovedit a fi cea mai durabilă.

Utilizarea instituției Caietului de regie sugerează că, ceea ce aveau în comun începuturile sale naturaliste şi înclinațiile simboliste şi expresioniste ce i-au urmat, era accentul pe care îl punea pe orchestrația regizorală. Reinhardt, însă, avea o natură cameleonică destul de puternică, care l-a ajutat să se elibereze chiar şi de nevoia de a reglementa orice aspect al spectacolului. Reinhardt a reluat *Visul unei nopți de vară* de multe ori între anii 1905 şi 1939 – iar evoluția acestui spectacol spune povestea cedării treptate a controlului. La început, pădurea era sugerată, de exemplu, prin intermediul unui joc de ecrane luminate atent:

> *Prin aceste ecrane argintii, luna străluceşte palid, iar lumina creşte încet. Ecranele sunt ridicate încet unul după altul, lăsând fiecare urme de ceață. Pârâiaşele susură…La dreapta se vede un lac strălucind printre copaci… Lumina lunii cade pe petice de iarbă, filtrată de frunzele copacilor. Lacul este luminat din spate.*
>
> (Ibid.: 55-56)

La momentul în care producția a ajuns la Viena, în anul 1925, scena era practic goală, un spațiu de joc în fața unor perdele verzi care abia sugerau pădurea. Decorul devenise mai puțin inoportun, iar scena fusese redată, în principal, actorilor. Acest principiu obsesiv de a ceda controlul spectacolului, a fost dus un pas mai departe în anul 1933, cu ocazia adaptării producției la un spațiu în aer liber, în Oxford: controlul a fost, pur şi simplu, pus în mânile naturii. Nu era vorba despre abandonarea *Regiebuch*-ului, ci de faptul că pădurea era acum reală, iar Puck se urca în copaci reali, pentru a juca festele sale ghiduşe. Reinhardt, care petrecuse o viață întreagă născocind o serie de efecte într-o serie întreagă de

stiluri, încetase să mai plănuiască, să inventeze şi să fasoneze mediul său de joc.

Este nevoie de curaj ca să dai drumul frâielor, mai ales dacă ți-ai petrecut întreaga viață asigurându-te că le deții. Curaj îți trebuie şi să presupui că vei deține controlul unor cerințe ce păreau de nesurmontat, cum era cazul unei producții de dimensiunea lui *Everyman*. „Curaj“ nu este un termen moral, şi nici unul estetic, ci este centrul a tot ceea ce este mai fascinant la Reinhardt. E nevoie de curaj ca să lucrezi în orice stil şi convenție pe care forma dramatică le are de oferit. Din acest punct de vedere, întrega operă a lui Reinhardt este ca un spectacol baroc, exercitând o fascinație care are mai multe în comun cu marile povestiri despre triumful spiritului uman, decât cu opera acestui, sau a unui alt regizor. Măreția lui Reinhardt este o funcție a viziunii sale infinit de vaste, a capacității sale de a crea tot atâtea lumi, în tot atâtea feluri în care ne imaginăm că ele ar putea să existe.

Alte lecturi

Styan, J.L. (1982) *Max Reinhardt*, Cambridge: Cambridge University Press.

În româneşte

Braulich, Heinrich, *Max Reinhardt. Teatrul între vis şi realitate*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1972.

SHOMIT MITTER
traducere de Anca Ioniță

VSEVOLOD MEYERHOLD (1874 – 1940)

Regizorul rus Vsevolod Meyerhold, este, poate, cel mai subestimat dintre marii regizori moderni. Deşi practicienii teatrului l-au aclamat ca pe "părintele teatrului modern", spectatorul de teatru obişnuit este, în continuare, în necunoştinţă de cauză în ceea ce priveşte dimensiunile revoluţiei pe care Meyerhold a instigat-o în teatrul european al începutului de secol douăzeci. Două sunt motivele acestei ignoranţe. În primul rând, spectatorii de azi sunt atât de obişnuiţi cu teatralitatea, cu absenţa cortinei şi cu schimbările de decor la vedere, cu folosirea minimalistă a decorurilor şi a recuzitei, încât nu pot evalua schimbarea radicală pe care a adus-o teatrului de la acel moment folosirea acestor procedee. În al doilea rând, o parte importantă a realizărilor sale sunt atribuite în mod greşit lui **Brecht**. Ruptura cu realismul stanislavskian, folosirea structurilor episodice, punctate de muzică şi cântece, tendinţa de a atrage atenţia spectatorului asupra faptului că la baza acţiunii scenice stă o ficţiune, folosirea proiecţiilor şi a titlurilor, instituirea distanţei critice între actor şi rol, şi toate celelalte procedee pe care Meyerhold le-a folosit mult înaintea lui Brecht; cu toate acestea, în mintea iubitorului de teatru obişnuit, ele sunt associate, în principal, cu opera teatrului Berliner Ensemble.

Meyerhold ar fi primul care să admită că nu el a inventat aceste procedee, contribuţia sa principală fiind aceea de a fi redescoperit teatralitatea, trăsătura distinctivă a marilor tradiţii teatrale ale trecutului, dar care fusese sacrificată în secolul nouăsprezece de către preocuparea pentru realism. Toate aceste forme de teatru, de la cel antic grec şi cel shakespearean, până la tradiţia *commediei dell'arte*, a carnavalului şi festivalurilor din Europa secolului şaisprezece, au înflorit tocmai pentru că *nu erau* legate de ideea fixă, restrictivă şi intutilă, de a susţine *iluzia scenică*:

> *Nici scena antică, nici teatrul popular din vremea lui Shakespeare nu aveau nevoie de decorul pe care această luptă pentru iluzie o cere azi…Acelaşi lucru era valabil şi în Japonia*

medievală. În piesele Noh, cu ceremoniile lor rafinate în care mişcarea, dialogul şi cântul erau toate rigid stilizate, … asistenţii de scenă specializaţi, care se numesc "kurogo", îmbrăcaţi în costume negre care se aseamănă cu nişte sutane, îi ajutau pe actori, în văzul spectatorilor.

(Braun 1969: 99-100)

În spectacolul lui Meyerhold *Baraca târgului* (1906), sufleurul şi maşiniştii teatrului erau la vedere. Utilizarea avanscenei, a dansului, absenţa motivaţiei emoţionale derivau toate, într-un fel sau altul, din scurta experienţă pe care Meyerhold o avea cu teatrul japonez. Meyerhold nu era un "original" în folosirea acestor mijloace. Marea sa realizare a constat în recunoaşterea valorii acestor tehnici, într-o vreme în care realismul era a toate biruitor şi, de asemenea, în curajul de a readuce teatralitatea în teatru.

În centrul revoluţiei lui Meyerhold stătea înţelegerea felului în care teatrul foloseşte convenţia, ca pe mijlocul cu ajutorul căruia publicul interpreta acţiunea scenică ca realitate. "Arta şi viaţa sunt guvernate de legi diferite", (ibid.: 147), scrie Meyerhold; "jocul actorului diferă de comportamentul oamenilor în viaţa reală prin ritmul său special şi prin procedeele specifice de joc" (Leach 1989: 127). Publicul vine la teatru echipat nu numai cu o înţelegere a acestor legi, cât şi cu un apetit de a folosi aceste "mijloace speciale", ceea ce constituie o parte esenţială a distracţiei pe care teatrul o oferă: "în teatru imaginaţia spectatorului este capabilă să umple ceea ce rămâne ne-spus. Oamenii sunt atraşi la teatru tocmai de către acest mister, şi de dorinţa de a-l rezolva." (Braun 1969: 25).

Prin neutralizarea distanţei dintre artă şi viaţă, naturalismul neagă spectatorului plăcerea de a decodifica acţiunea scenică. "Mai mult decât oricine altcineva, de vină pentru pasivitatea spectatorului este Teatrul de Artă din Moscova, care l-a ţinut atâta timp în sclavie" (ibid.: 174), scria Meyerhold, propunând ca alternativă un teatru în care nu vor fi "nici pauze, nici psihologie, nici 'emoţii autentice' ", toate acestea fiind înlocuite de "lumină din plin, voie bună din plin (şi) … de participarea publicului în actul creativ corporativ al reprezentaţiei teatrale" (Braun 1969: 154). Pentru un actor pregătit de **Nemirovici-Dancenko** şi crescut

apoi în tradiția sfântă a Teatrului de Artă din Moscova, un astfel de proiect apărea ca revoluționar.

Nici nu e de mirare că relația lui Meyerhold cu figurile senioriale ale Teatrului de Artă din Moscova a fost întotdeauna plină de conflicte. **Stanislavski** este cel care, până la urmă, l-a încurajat pe Meyerhold să deschidă un Studio de Teatru în cadrul Teatrului de Artă din Moscova. Unul dintre motivele acestei decizii a fost faptul că Stanislavski realiza, din ce în ce mai clar, eşecul realismului de a reprezenta aşa numita "Noua dramaturgie" a scriitorilor simbolişti, precum Maeterlinck, Verhaeren şi Przybyszewski. În centrul sensibilității simboliste stătea dorința de a merge dincolo de suprafața lucrurilor, de a evoca realitatea care traversează aparențele, în a căror reprezentare Stanislavski era cufundat până la nivel de detaliu. Din această încercare de a găsi modalitățile potrivite de punere în scenă a dramei simboliste, Meyerhold şi-a forjat identitatea de nou regizor radical al Avangardei Ruse.

Conceptul de simbol nu este numai unul semantic, în care ceva "reprezintă" altceva; el implică, de asemenea, şi o măsură a iconomiei prin care un fenomen extins şi complex este distilat într-o singură imagine. Plăcerea pe care o oferă un simbol este o funcție atât a îndemânării poetului, care este capabil să găsească într-o figură simplă sinteza unei realități mai întortocheate şi mai instabile, cât şi a imaginației cititorului, care parcurge această distanță în sens invers, descifrând emblema. În teatru, acest lucru implică folosirea unor trăsături distinctive, care, odată interpretate, creează o realitate mult mai complexă. De exemplu, când Meyerhold scrie despre decorul spectacolului *Schluck und Jau /Schluck şi Jau* (1905) că "atmosfera de lenevie şi capriciu este transmisă cu ajutorul unui rând de arbuşti"[1], aceştia singuri semnificau tot ceea ce Stanislavski ar fi comunicat prin umplerea scenei până la refuz cu un decor menit să creeze atmosfera plăcerii decadente. Iar cu ajutorul "jachetei largi, cu umeri căzuți, cu care îl îmbrăcase pe Tesman, a cravatei exagerat de late şi a pantalonilor largi ce se îngustau către partea de jos, scenograful Vassili Miliotti, căutase să exprima esența 'Tesmanismului' " (Braun 1969: 65) – ceea ce era, desigur, în contrast izbitor

[1] Braun, E. (1982) *The Director and the Stage*, London: Methuen: 111.

cu obsesia naturalistă de a stabili "stilul exact al mânecii purtate de Ludovic al XV-lea" (ibid.: 24). În loc de date exterioare, asemănătoare vieții, obțineam portretul interior al unui personaj ce trebuia descifrat la modul activ. Folosirea simbolică a decorului și a costumelor realiza, pe deoparte, o densitate mai mare a expresiei – comunicând mai mult, cu o economie mai mare de mijloace – dar și implica publicul la un nivel superior. Stilizarea cerea ca spectatorul să fie angrenat la modul creativ în acțiune și să completeze în mintea sa ceea ce numai se sugera, criptic, pe scenă.

În anii care au precedat foarte îndeaproape Revoluția Rusă, participarea publicului în spectacolele lui Meyerhold nu mai ținea de procesul decodificării simbolurilor, ci de implicarea lui mutuală în situația politică care începuse să pună stăpânire pe Rusia. Așa cum Meyerhold reușise să răspundă, cu mai multă promptitudine decât Teatrul de Artă din Moscova, Noii dramaturgii de la începutul anilor 1900, tot așa și acum era mai pregătit decât ei să răspundă vârtejului adus de Revoluție. Meyerhold realizase spectacole cu intrare liberă încă înainte de anii '20, spectacole ce aveau loc în clădiri neîncălzite, pentru oamenii Armatei Roșii, îmbrăcați în jachete de piele, și care se urcau pe scenă din când în când, pentru a-și manifesta participarea zgomotoasă și vehementă bătând din picioare. Acesta era teatrul ca loc de adunare, completat cu întreruperi din oră în oră, pentru un buletin de știri și discursuri politice. Edward Braun descrie prima reprezentație cu piesa lui Emil Verhaeren *Zorile* (1920), o operă simbolistă pe care Meyerhold o adaptase rapid într-o piesă "cu un singur scop: acela de a servi cauzei Revoluției" (Braun 1986: 187).

Intrarea era liberă, pe pereți erau atârnate pancarte cu lozinci, iar peste public se aruncau, în pauză, manifeste. Stilul declamator al actorilor venea și el din ideea de adunare. Aceștia stăteau mai tot timpul nemișcați, adresându-și discursurile direct către public… Două săptămâni după premiera spectacolului, actorul care îl juca pe Herald și-a întrerupt jocul pentru a transmite o știre primită chiar în ziua aceea, despre Armata Roșie care făcuse o incursiune decisivă în Crimeea… Pe când aplauzele se stingeau, cineva a început să intoneze Marșul funerar revoluționar… După care acțiunea de pe scenă și-a reluat cursul… Succesul unei

reprezentații cu *Zorile* depindea foarte mult de dispoziția sufletească a publicului din acea seară.[2]

Publicul era acum un segment al "poporului" care trebuia să fie "servit" de către teatru. Meyerhold, sensibil ca întotdeauna la spiritul timpului, realizase că nu mai era posibil să separi arta de politică.

Ceea ce teatrul politic al lui Meyerhold avea în comun cu opera sa anterioară, simbolistă, era uşurința cu care se distanța de realitate declarându-se a fi numai un artefact, un produs al născocirii umane. Astfel, luminile teatrului lui Meyerhold rămâneau adesea aprinse, iar cele ale scenei ramâneau la vedere. Publicul era aşezat în jurul acțiunii, iar culoarele şi treptele sălii de spectacole erau folosite ca zone de joc, în aşa fel încât spectatorii să se vadă unii pe alții în timp ce urmăreau piesa. Când Arlechinul lui Meyerhold sărea printr-o fereastră, ea se dovedea a fi numai un cadru cu hârtie albastră, lipită pe deasupra.

Problema lui Meyerhold era că actorii săi, formați la şcoala naturalistă, găseau artificialitatea spectacolelor sale foarte greu de realizat. Soluția lui Meyerhold a fost să dezvolte un sistem alternativ de antrenament al actorului, care urma să ducă la ceea ce el numea "apariția *noului actor*" (Braun 1969: 82):

> *Teatrul Studio a demonstrat tuturor celor care l-au frecventat că este imposibil să construieşti un teatru nou pe fundații vechi. Fie trebuie continuată construcția teatrului Antoine-Stanislavski, fie trebuie luat totul de la început…*
> *Atunci mi-am dat seama că o şcoală de actorie… trebuie să fie organizată în aşa fel încât din ea să se ridice un nou teatru.*
>
> (Ibid.: 46)

În anul 1913, Meyerhold a deschis un studio pentru a preda actorilor tehnici de voce şi mişcare, alături de câteva tehnici ce se bazau pe istoria tradițiilor teatrului popular, precum *commedia dell'arte*. După cum îşi aduce aminte Erast Garin: "Pornind de la exerciții elementare pe tipare metrice diferite, am continuat către sarcini mai complicate: stăpânirea mişcării libere ritmice pe tipar metric dat, şi, în final, am ajuns la

[2] Ibid.: 131-133

stăpânirea mişcării libere pe contrapunct nerestricționat" (Schimdt 1996: 40).

Pe lângă gimnastică, actorii lui Meyerhold trebuiau să studieze anatomia şi fiziologia. Această combinație între rigoarea academică şi disciplina fizică a dus la dezvoltarea "biomecanicii", un sistem de mişcare care folosea conflictele dintre două forțe opuse, ca mijloc de a genera tensiunea dramatică în corp.

Cu timpul, disciplina biomecanicii a ajuns să influențeze maniera în care acțiunea scenică era prezentată. Secvențe de acțiune erau introduse în scene care le contraziceau momentumul, în aşa fel încât semnificația acțiunii să crească. Meyerhold întrerupea deliberat scenele care cereau un tempo rapid, cu momente de mişcări lente, în aşa fel încât să creeze o tensiune ritmică care, prin neaşteptatul ei, punea stăpânire pe spectator. De asemenea, scenele erau jucate într-o astfel de manieră, încât emoții opuse erau prezentate simultan:

> *Bruno… stătea în fața publicului, cu fața palidă şi nemişcată, şi cu intonație egală… rostea monologurile sale grandilocvente. Dar, în acelaşi timp, acest Bruno era ridiculizat de actorul care făcea salturi acrobatice în momentele cele mai pătimaşe ale discursului său, râgâind şi rostogolindu-şi ochii în timp ce îndura cel mai dramatic chin.*
>
> (Boris Alpers în Braun 1969: 174)

Se poate vedea cum biomecanica oferea deopotrivă actorilor mijloacele fizice de a executa astfel de contorsiuni, dar şi dexteritatea mentală de a fi capabili să ocupe două poziții – aceea a actorului şi cea a personajului – în acelaşi timp. Acesta era "noul actor" al lui Meyerhold, capabil să păstreze o distanță critică față de personaj, dobândind în acest fel abilitatea de a convinge publicul să facă la fel.

Schimbările bruşte ale perspectivei erau făcute cu scopul de a atrage atenția publicului asupra anumitor elemente ale spectacolului, şi pentru a-i genera spectatorului experiența stării de nesiguranță care, în ciuda bolşevismului profesat de Meyerhold, era profund simptomatică pentru lumea imprevizibilă în care Meyerhold credea că trăia. Meyerhold a adus teatrul în secolul douăzeci, atât prin reintroducerea teatralității, dar şi

prin producerea unei imagini viabile a unei lumi eterogene şi nesigure. Fundamental interesant în ceea ce-l priveşte pe Meyerhold nu este atât problema *artificialitate* versus *realism*, cât apariţia în spectacolele sale a primelor semne ale unei nedeterminării bine înrădăcinate, a unei multitudini de perspective viabile asupra lumii. În acest sens Meyerhold a fost, într-adevăr, un regizor modern, aflat înaintea timpului său.

Alte lecturi:

Braun, E. (ed.) (1969) *Meyerhold on Theatre*, London: Eyre Methuen.
(1986) *The Theatre of Meyerhold*, London: Methuen.
Leach, R. (1989) *Vsevolod Meyerhold*, Cambridge: Cambridge University Press.
Schmidt, P. (ed) (1996) *Meyerhold at Work*, London: Applause.

În româneşte:

Repetiţiile şi teatrul reînnoit – secolul regiei, volum conceput şi realizat de George Banu, traducerea Mirella Nedelcu-Patureau, editura Nemira, 2009

SHOMIT MITTER
traducere de Anca Ioniţă

JACQUES COPEAU (1879 – 1949)

Judecat după propriile standarde, Copeau şi-a ratat atât cariera de regizor, cât şi pe cea de actor, dramaturg şi profesor de teatru. O astfel de evaluare nu trebuie să ne surprindă atât timp cât modelele sale erau Eschil, Molière, Shakespeare sau Zeami. Scrierile lui Copeau sunt pline de regrete că nu a trăit într-un timp propice pentru teatru, o epocă de aur în care componentele vitale ale poeticului şi polemicului să fie unite de către un *homme de théâtre* de geniu, care ar fi putut fi chiar el însuşi. Numai că o astfel de realizare durabilă s-a dovedit a fi cu neputinţă de atins, având în vedere că activitatea sa s-a desfăşurat între cele două

războaie mondiale – fie nu era el omul, fie nu era momentul, fie amândouă. Iar Parisul, "cel mai la modă dintre toate oraşele", sigur nu era locul. Copeau era, temperamental, nepotrivit pentru tipul de succes pe care oraşul îl avea de oferit:

> *Adevărul este că succesul, în loc să mi se urce la cap, nu a făcut decât să mă trezească continuu. Asta pentru că, pe măsură ce am învățat meseria, am început să mă familiarizez cu dificultățile şi resursele ei; cu cât lucram mai mult, cu atât eram mai uimit de posibilitățile artei mele. Mintea mea se umplea de idei noi, imaginația se îmbogățea cu descoperiri. Şi nici una dintre aceste idei nu îşi găsea un loc în munca mea agitată de zi cu zi, care încetul cu încetul îmi eroda puterea şi mă îndepărta de mine însumi.*
>
> (Rudlin and Paul 1990: 52)

Ideile la care ar fi putut lucra includeau concepte cheie precum sanctitatea textului, arhitectura scenică (pe care o opunea producției individuale a decorului), reînnoirea teatrului clasic şi căutarea unui stil contemporan de dramaturgie. Oricum, noile idei care năşteau, pentru el, un orizont în continuă îndepărtare, includeau, printre altele, crearea unei noi comedii improvizate şi a unei noi tragedii "corale", a jocului de ansamblu (ca într-o "frăție", cum o numea el) şi o călătorie inițiatică în căutarea unui teatru popular religios. Primul care a admis că viziunea sa era apostolică a fost chiar Copeau. În 1919 îi scria lui Jean Schlumberger, primul manager al teatrului său din Paris, Vieux Colombier: "Mulți m-au numit deja, în derâdere sau insultându-mă, un apostol. Dacă nu sunt asta, atunci nu sunt nimic". Atunci când Vieux Colombier era numit cu dispreț o capelă, iar directorul său un jansenist[1] teatral, Copeau a replicat:

> *Aceste zeflemele nu ne sperie. Tot ceea ce adună oamenii împreună este* religios. *Fără credință nu se poate realiza nimic măreț, şi tocmai această conştiință semi-religioasă a artei şi a misiunii*

[1] Nota traducătorului: Jansenismul – ordin religios al Bisericii Catolice înființat de către Cornelius Jansenius, în 1936, ca o grupare de teologi eruditi care se opuneau moralei iezuite. Cel mai cunoscut membru al acestei grupări este filozoful Blaise Pascal.

noastre formează partea cea mai bună a idealului nostru. Ceea ce vrem este să atragem publicul, acel public care are nevoie de ceva mai mult decât îi oferă viața, și vine să găsească acel ceva la teatru.

(Ibid.: 200)

Vroia ca această capelă, pe care o golise de toate vestigiile iluziei scenice creată de cel de-al patrulea perete, în secolul nouăsprezece, să ofere posibilitatea unei comuniuni (împărtășiri) între o congregație mică și un repertoriu catolic (cu "c" mic) care includea piese clasice vechi și moderne, ca și texte noi. În timpul războiului îi scrisese unuia dintre principalii săi colaboratori, Louis Jouvet, că ceea ce "căuta era o comuniune de suflet, a întregii ființe, în cadrul unei munci la fel de pasionată … și sacră ca cea a artizanilor din Evul Mediu (muncind, ca și ei, cu simplitate și fără aroganță)" (Mignon 1993: 112). Nu voia să ia parte la mișcarea Little Theatre Movement[2], dar, ca un prim pas necesar pentru renașterea artei teatrale, se mulțumea și cu o sală de numai 360 de locuri, cu condiția ca publicul "să fie compus, în parte, din iubitori de teatru inteligenți, parte din oameni care nu mai voiau să încurajeze banalitatea sau lipsa de sinceritate din teatrul comercial, și parte dintr-o nouă categorie, formată chiar la intersecția celorlate două." (Rudlin and Paul 1990: 132). Un astfel de spectator, Rainer Maria Rilke, comenta:

Ce plăcere să vezi forțe bine-intenționate pe scenă, potrivite, decente, dezvăluindu-și gândurile în fața ta, fără să încerce să te cucerească împotriva voinței tale cu ajutorul unor trucuri, ci pur și simplu prin simpla lor prezență acolo, ca natură omenească bine ordonată. Ce concepție frumoasă, sănătoasă și fericită despre teatru, și câtă nevoie avem de ea, cu toții.

(Mignon 1993: 90)

[2] Nota traducătorului: Mișcare teatrală care a apărut în Statele Unite după anul 1912, și a marcat începutul unei reforme sociale a acestei arte, prin întoarcerea spre teatrul de cameră, intim, psihologic, ca răspuns la dispariția spectacolelor grandioase și a marilor melodrame, a căror funcție fusese preluată de către industria cinematografică.

Viziunea lui Copeau despre teatrul Vieux Colombier era una a unui "instrument pur" şi a unui mediu nefalsificat, pentru cea mai bună poezie dramatică disponibilă; de aceea, pentru inaugurarea lui din 1913, a creat ceea ce el numea un *dispositif fixe*, un decor architectural permanent. Copeau credea că schimbarea de decor destabilizează textul dramatic, în timp ce "o arhitectură scenică dată atrage, cere şi scoate la iveală o anumită concepţie dramatică şi un anumit stil de prezentare." (Rudlin and Paul 1990:88). Punerile în scenă ale maeştrilor săi, dramaturgii antici greci, cei elizabetani, Molière şi Teatrul Noh, aveau toate ceva imuabil. Pentru re-inaugurarea din 1919 a teatrului Vieux Colombier, scena a fost turnată din nou din beton, cu trepte şi rampe – reminiscenţe ale scenografiilor lui Adolphe Appia –, planuri tari, inflexibile, pe care se juca. În timpul vacanţei de vară din anul 1920, uitându-se, într-o zi, la scenă, "în starea ei naturală", a reflectat: "am înţeles că tot ceea ce i se întâmplase în ultima stagiune – recuzită, costume, actori, lumini – nu făcuseră decât să o desfigureze. Trebuie să începem, deci, de la scenă". (ibid.: 86)

În acel spaţiu dedicat, Copeau plasa textele sale venerate: o piesă care nu era demnă de un astfel de respect nu merita, în ochii lui Copeau, să fie interpretată. Ceea ce oferea publicului său erau mai degrabă prezentări, decât viziuni regizorale ale unor astfel de texte; concepţiile de spectacol nu erau impuse dictatorial, ci descoperite printre rândurile textului. Îşi ţinea actorii citind piesa în jurul unei mese rotunde până când reuşea să le întreţină interesul de a analiza nu numai rolurile lor, dar şi înţelesul şi ritmurile textului, ca întreg. Odată ajunşi la scenă (nu avea nevoie de o sală de repetiţii separată, pentru că un teatru de repertoriu făcea posibilă folosirea scenei în timpul zilei, când nu era ocupată de decor) schiţa planul de scenă, care însemna poziţionarea grupurilor de actori, intrările şi ieşirile, şi apoi repeta *sotto voce*, fără elocinţă, atent să nu forţeze textul, schiţând numai tempoul şi ritmul, atent să nu înainteze prea repede."[3] După aceea actorii învăţau textul şi se aruncau în interpretarea rolului. Când păreau că au pierdut înţelegerea iniţială a rolului,

[3] Saint-Denis, Michel (1982) *Training for the Theatre*, New York and London: Heinemann: 30

Copeau îşi încuraja actorii să păstreze simţul fizic al identităţii cu rolul şi să nu aibă grija emoţiilor pe care se presupunea că trebuie să le întruchipeze. Funcţia sa era aceea de a fi "ghidul şi sprijinul" actorului. Principala lui sarcină era:

> *să păstreze actorul în linia şi în limitele rolului său, nu numai indicându-i momentul în care s-a apropiat de adevăr, nu numai corectându-i greşelile, dar şi înţelegând dificultăţile cu care acesta este confruntat şi arătându-i cum să depăşească aceste dificultăţi.*[4]

Atitudinea sa faţă de actori era confidenţială, chiar confesională. La fel îi trata şi pe muncitorii din atelierele de decoruri, pe costumieri şi maşinişti – aparent fiecare detaliu al unei producţii semnată Copeau avea o problemă, iar această problemă trebuia rezolvată chiar de el.

Ca urmare, nu este deloc surprinzător faptul că, după stagiunea 1919-1920, tensiunea creată între idealul urmărit de Copeau şi realitate, a început să-l uzeze. În ultimii doi ani ai războiului, compania de teatru s-a aflat la New York, unde a jucat un fel de "repertoriu săptămânal", un program-pedeapsă, stabilit ca urmare a numărului mic de spectatori vorbitori de limba franceză care să formeze un public. Acum, fără să mai poarte stindardul culturii franceze în exil, dar aşteptat cu mare nerăbdare de elita culturală a oraşului său natal, măcinarea zilnică continuând să existe, boala modernă a epuizării totale s-a instalat. Până la sfârşitul stagiunii 1923/24 de la Vieux Colombier, Copeau nu mai era nici sănătos şi nici mulţumit de scena fixă, de textele disponibile sau de calitatea actorilor. Suprafaţa de beton a scenei reafirmase forţa dramaturgilor clasici, dar se dovedise inospitalieră pentru noii dramaturgi. Conform spuselor prietenului său, André Gide, dramaturgii sunt cei care l-au abandonat pe Copeau, dar ar fi mai aproape de adevăr să spunem că el este cel care i-a abandonat progresiv pe aceştia, având în vedere că puţine piese dintre cele prezentate aveau acea calitate poetică pe care o căuta.

[4] Jacques Copeau, citat în Cole, Toby, Chinoy, Helen Krich (eds) (1963) *Directors on Directing: A Sourcebook of the Modern Theatre*, New York: Pearson Allyn & Bacon: 150.

Mai mult, propria sa încercare de a scrie capodopera lipsă, mult aşteptata sa *La Maison natale/ Casa natală*, fusese un fiasco, spectacolul fiind anulat după numai câteva reprezentații. Iar în ceea ce-i priveşte pe actori, aveau nevoie de mai multe, nu mai puține indicații regizorale, altfel reveneau la felul lor de a juca, reducând spectacolul "la vechile lor obiceiuri, la clişeele, la afectarea lor. Nu inventează nimic", protesta Copeau, "totul este pură imitație a imitației" (Rudlin 1986: 45). Copeau a încuiat uşa teatrului Vieux Colombier şi a lăsat purificarea teatrului parizian pe seama grupului său de oameni de teatru, în special a lui Louis Jouvet şi Charles Dullin, pentru a se dedica noilor sale idei. În următorii cinci ani a experimentat împreună cu o companie formată din tineri actori, într-un sat din Burgundia. "Frăția" *Les Copiaux*, născută din şcoala de actorie de la Vieux Colombier, o înlocuia acum pe aceasta din urmă. Textul trecea acum pe locul doi, în urma creativității actorului, actorul în urma ansamblului, ansamblul, în urma regizorului său.

Sub supervizarea lui Copeau, cu sprijinul său dramaturgic şi cu desele sale participări ca actor, *Les Copiaux* au înaintat câțiva paşi de-a lungul unui drum pe care spera el că alții vor merge, mai apoi, mai departe. Folosirea măştilor devenise un element fundamental al spectacolelor ca şi al pregătirii lor, iar estacada goală a *commediei dell'arte* devenise dispozitivul lor fix. În anul 1929, Copeau a ieşit din problemele lucrului de zi cu zi. Când mica trupa a realizat prima lor bucată autonomă, *Les Jeunes gens et l'araignée/ Tinerii şi păianjenul*, Copeau a perceput-o ca pe un spectacol care nu mai încarna ideile sale sau modul în care el credea că acestea trebuiau prezentate. *Les Copiaux*, simțindu-se oarecum eliberați, şi-au schimbat numele în *La Compagnie des quinze* (Compania celor cinsprezece) şi au continuat fără el.

Poate fi spus că pentru Copeau, căutările sale teatrale nu serveau numai la obținerea comuniunii cu spectatorii, dar şi dorinței sale de a se împărtăşi (devenise catolic practicant în anul 1925). Deşi nu prea mai avea mare credință în teatru, în spectacolele sale pe texte religioase puse la scară mare în aer liber – *Santa Uliva/ Sfânta Uliva* (1933), *Savonarola* (1935) şi *Le Miracle du pain doré/ Miracolul pânii de aur* (1943) – şi piesa sa despre Sf. Francisc din Assisi, *Le Petit pauvre* (care nu a fost jucată niciodată în timpul vieții lui) a reuşit, cu toate acestea, să creeze

un teatru al Credinței. Și-a dat seama că rolul teatrului nu mai era legat de ideea de distracție nocturnă – această funcție putea fi lăsată în seama noilor medii reprezentate de cinematograf și radio – ci avea posibilitatea de a crea spectacole de masă, pentru zile de sărbătoare profană sau religioasă. În aceste producții, arhitectura reală o înlocuia pe cea de scenă, iar aerul liber al mănăstirilor Santa Croce din Veneția și Hospices de Beaune din Burgundia, ce înlocuiau betonul teatrului Vieux Colombier, era cucerit de entuziasmul pentru rolul pe care îl juca corul de actori și cel de cântăreți, în căutarea misteriosului și a metaficicului. Într-un mister medieval pe care l-a adaptat pentru celebrarea a 500 de ani de la fondarea instituției caritabile Hospices de Beaune, și în care juca rolul *meneur du jeu* (conducătorului de joc), a fost capabil să intre în comuniune nu numai cu publicul și cu colegii săi actori, dar și cu sine însuși și concepția sa despre divinitate.

Alte lecturi

Mignon, Paul-Louis (1993) *Jacques Copeau*, Paris: Julliard.
Rudlin, John (1983) *Jacques Copeau*, Cambridge: Cambridge University Press.
Rudlin, John and Paul, Norman H. (eds and trans.) (1990) *Jacques Copeau: Texts on Theatre*, London: Routledge.

JOHN RUDLIN
traducere de Anca Ioniță

ALEXANDER TAIROV (1885–1950)

În interpretările standard ale teatrului rus al secolului douăzeci, Alexander Tairov este privit, încă, cu precauție, ca o figură marginală. Faptul că el nu aderase la direcția principală a teatrului rus – psihologismul stanislavskian, și nici la abordarea mai formală a lui Meyerhold – i-a făcut pe teoreticieni să vadă arta lui Tairov ca pe un vlăstar ciudat și străin. Singularitatea acestui regizor împiedică o abordare solidă și

obiectivă a moştenirii lăsate de Teatrul de Cameră din Moscova, care a fost fondat în 1914 de Tairov şi care a fost recunoscut, în următorii 35 de ani, ca o forță majoră a teatrului rus. Teatrul de Cameră a fost închis într-una din ultimele campanii staliniste, fiind acuzat de cosmopolitism, o acțiune plină de cruzime care confirmă cât de străină era estetica formală a regizorului, de realismul socialist oficial.

Contribuția lui Tairov poate fi văzută în termenii a patru concepte inter-relaționate care formează estetica regizorului: teatrul estetic, spectacolul sintetic, măiestria actoricească şi ritmul. Toate cele patru aspecte aveau rădăcini adânci în cultura modernistă a Perioadei de Argint Ruse (1900 – 1917). Din tot acest vârtej de idei, inovații şi aspirații, demne de atenție sunt două influențe filozofice majore: cea a fenomenologului Gustav Schpet şi, respectiv, a poetului-teoretician Viaceslav Ivanov. Tairov a extras din ele o sensibilitate modernistă îmbibată de criza viziunii despre lumea creştin-umanistă, ce apăruse în momentul păbuşirii idealului indivizibil Adevăr, Bine şi Frumos, ce a dus la formarea celor trei entități autonome.

Alegând, la începutul carierei sale, Frumosul, în detrimentul Binelui şi al Adevărului, Tairov l-a interpretat ca pe un concept atotcuprinzător, care le absorbea pe celelalte două. Frumosul era evidențiat atât de forma spectacolelor sale, dar şi de prezența feminină în jurul căreia se țesea intriga. În ceea ce priveşte aspectul vizual al conceptului, singura sa justificare era frumusețea unei imagini sau a unei mişcări: pe scena lui Tairov ea se manifesta în tipare de lumină care se schimbau continuu, în culoare, mişcare şi decoruri dinamice, ca şi cum regizorul voia să se conformeze ideii lui Kazimir Malevici "că frumusețea vizuală este autosuficientă… De ce să nu fie posibil ca frumusețea să existe în forme incomprehensibile"?[1] Frumusețea ca prezență feminină era încarnată de imaginea tragicului creată de Alisa Koonen, interpreta principală a lui Tairov şi una dintre marile tragediene ruse. Această personificare a Frumosului era destul de curajoasă pentru a se întâlni, față în față, cu o lume inferioară şi ostilă ei – în ciuda dispariției iminente a actriței. Punerea în scenă centripetă, în care Koonen era plasată intenționat pe

[1] Malevici, K. (1999) 'Teatr <1>', *Eksperiment* 5: 98

mijlocul scenei – dominând de la înălțimea ei lumea, complet detașată de viața de zi cu zi și imersată într-un sublim tragic – s-a dovedit a fi emblematică pentru întreaga operă a lui Tairov. În fața unei lumi în delir care încerca să o distrugă, Koonen apărea deopotrivă grandioasă și fragilă, arogantă și neajutorată.

Spectacolele lui Tairov, deși frumoase și încântătoare, ignorau adesea tot ceea ce regizorului i se părea mult prea trivial omenesc pentru a fi interesant. Farmecele de zi cu zi ale vieții domestice erau lăsate, pentru a fi descrise, în seama Teatrului de Artă din Moscova. Scena lui Tairov era dominată de spirit, și nu de prietenie. Personajele lui Tairov făceau parte din tipologia eroilor, și de aceea nu aveau nicio șansă să stabilească vreun raport cu egalii lor. Era exclusă, din același motiv, noțiunea de intimitate între actorii de pe scenă și publicul din sală. Primatul principiului estetic l-a dus pe Tairov la ideea teatrului ca scop în sine. Pentru el, o scenă rămânea întotdeauna o scenă, un loc unde se juca, fără nevoia de a imita viața (teatrul naturalist) și nici de a reflecta transcendentalul (teatrul simbolist).

Schpet, care credea că teatrul este o artă autonomă și nu o formă de artă interpretativă, l-a ajutat pe Tairov să-și configureze chemarea pentru "teatralizarea Teatrului".[2] Obiectivul era să producă o sinteză a elementelor de vorbire, cânt, dans, pantomimă și circ într-un tip nou de spectacol care nu era nici teatru, nici operă, balet sau pantomimă, ci se înrudea cu teatrul sincretic al Greciei Antice. Cele mai bune producții ale lui Tairov – incluzând spectacole precum *Prințesa Brambilla* (1920), *Fedra și Giroflé-Girofla* (1922), *Patima de sub ulmi*, *Zi și noapte* (1926), *Negrul*[3] (1929), *Opera cerșetorului* (1930) și *O tragedie optimistă* (1933) – nu au fost, și nu s-a intenționat să fie, un teatru pur dramatic.

Sinteza la nivelul jocului actoricesc aducea după sine problema genurilor. Faptul că elementele de vorbire, cânt și dans trebuia să se amestece, crea nevoia unui conținut mai universal al textelor, dar făcea

[2] Tairov, A. (1970) *Zapiski rejhissera. Stati. Besedi. Rechi. Pisma*, Moskva: VTO:192.

[3] Nota traducătorului: Tairov a pus în scenă piesa lui Eugene O'Neill *All God's Chillun Got Wings/ Toți copiii Domnului au aripi*, sub titlul simplificat *Negro*.

în acelaşi timp imposibilă pentru Tairov punerea în scenă a unor texte psihologice, realiste, sau a dramei documentare. Tairov a ajuns să identifice două structuri capabile să găzduiască astfel de creații – tragedia-mister şi comedia-arlechinadă. Ambele genuri se potriveau cu stilul său: grupuri în mişcare, gesturi largi, maiestuoase şi tipare ritmice de vorbire şi acțiune. Genurile de mijloc, precum melodrama şi tragi-comedia, au fost excluse până în anul 1923 când, începând cu spectacolul *Un om care se numea Joi*, în repertoriu au început să se strecoare diverse alte combinații de genuri. Arlechinada s-a topit în spectacol de revistă şi comedie muzicală cu tente satirice puternice; tragedia s-a coborât până la nivelul dramei expresioniste, şi, în final, până la nivelul piesei corecte politic.

La conceptul sintezei s-a adăugat şi sistemul de idei exprimat de Nietzsche în "Naşterea tragediei din spiritul muzicii", cu care îi făcuse cunoştință Viaceslav Ivanov. Dihotomia apolinic/dionisiac şi ideea muzicii ca formă de artă înrudită cu teatrul au devenit germenii practicii sale teatrale. Spectacolele tragice ale lui Tairov începeau să expună complexitate şi diversitate în interiorul paradigmei apolinic/dionisiac, atât în ceea ce priveşte forma cât şi conținutul: fie un personaj apolinic aducea armonie într-o lume dionisiacă, fie o creatură dionisiacă se revolta împotriva opresiunii apolinice. Premierele lui Tairov, un adevărat artist, cu o disciplină formală meticuloasă erau spectacole desăvârşit rafinate, în care componentele vocale şi gestuale erau executate cu precizie şi armonie. Regizorul renunțase la imaginile vagi simboliste, cu adevărurile lor mistice şi jocul actoricesc neimplicat. În locul lor, punea accent pe culorile locale, tangibile, decorurile tridimensionale, gesturile ample – principiul apolinic al ordinii şi clarității. Tragedia şi-a continuat călătoria îmbrăcată în armura ritualului, iar arlechinada a continuat să se rostogolească, similar unui angrenaj mecanic calculat.

Conceptul teatrului sintetic a adus în prim-plan cea de-a treia componentă majoră a esteticii lui Tairov, şi anume măiestria actoricească. Într-adevăr, acum că elementele de vorbire, cânt, dans, pantomimă, de obicei separate, constituiau un mijloc de expresie unificat pentru actor, numai un actor-virtuos ar fi fost capabil să realizeze această uniune a lor pe scenă. Ca urmare, Tairov punea un accent mare pe meşteşugul

actoricesc, pe versatilitatea cu care corpul şi vocea actorului erau folosite. În şcoala de actorie pe care a fondat-o, ca parte a Teatrului de Cameră, Tairov echipa actori disciplinaţi şi în formă fizică cu o stăpânire completă a plasticităţii corporale şi a expresiei ritmice. Actorilor li se cerea, de asemenea, să ştie să declame o poezie şi să cânte. Declaraţia regizorului despre actor ca fiind "unicul purtător suveran al artei teatrului" (Tairov 1969: 90) nu era nici un truism, nici o figură de stil. Tairov îşi încuraja actorii să-şi demonstreze talentele: pentru el, esenţa actului teatral nu avea nimic de a face cu transformarea sineului în personaj. Existenţa ficţională a personajului nu înlătura procesul real al virtuozităţii flamboiante a actorului. În timpul repetiţiilor, membrii Teatrului de Cameră nu se identificau niciodată cu rolurile lor: pronumele cu care obişnuiau să indice personajul erau 'el/ea' şi nu 'eu'. În această privinţă, actorii lui Tairov, cu sufletele vesele şi spiritele lor jubilante, se asemănau cu cei ai commediei dell'arte. Pentru Tairov, actorul pe scenă personifica modelul fiinţei umane desăvârşindu-se în întregime în procesul creativ de auto-realizare.

În timp ce actorii creau personaje fiind conştienţi tot timpul de actul creaţiei, în teatrul lui Tairov publicul era distribuit în rolul unui receptor pasiv. Spectatorii trebuiau să admire un produs teatral gata făcut, în loc să-şi folosească propria experienţă şi inteligenţă pentru a face, activ, conexiuni. Experienţa spectatorului era limitată la o plăcere formală, pur estetică: nici vorbă de identificare emoţională cu naraţiunea. În viziunea lui Tairov, plăcerea publicului era o funcţie a combinaţiilor formale dintre diferitele ritmuri folosite pe scenă.

Ritmul este cea de patra componentă majoră a esteticii lui Tairov, cea care a rămas mereu baza explorărilor sale. Adept al lui Nietzsche, Tairov credea că "muzica este arta cea mai apropiată de teatru" (ibid.: 153). Căuta un principiu teatral de bază, care să fie similar celui muzical. Se străduia să scoată la iveală muzica secretă a unei piese, ascunsă sub intrigă sau sub mesajele ei tematice. Ritmul a devenit principiul structural fundamental pentru compoziţia regizorală. Formele arhitecturale ale decorului – fie că erau cubiste sau constructiviste – erau gândite pentru a scoate la iveală ritmurile vizuale. Liniile negre ale machiajului evidenţiau ritmurile corpurilor şi ale feţelor. Costumele ajutau la

dezvăluirea tiparelor de mişcare ale actorilor. Ritmurile în continuă schimbare ale luminilor, culorilor şi ecranelor mobile se armonizau cu ritmurile vorbirii, adăugând expresivitate compoziției teatrale regizorale.

Cele mai bune spectacole ale lui Tairov aveau o structură de balet. În 1959, Erwin **Piscator**, reamintindu-şi impresiile pe care i le făcuse teatrul de avangardă rus, scria despre un element specific 'Tairov', a cărui expresie era o "virtuozitate particulară…şi o integrare a tuturor elementelor spectacolului în mişcare şi formă".[4] Piscator sugera ceva despre un *gestalt* vizual – un efort cultural magnific, în care integrarea elementelor era obținută prin supunerea tuturor elementelor de pe scenă principiului ritmului vizual. Gesturile, mişcările şi relocările în spațiu – asemeni unei picturi grandioase, dinamice, executată cu ajutorul corpurilor actorilor – par să-i fi impresionat pe contemporanii lui Tairov mai mult decât desfăşurarea poveştii. Sprijinite de lumină şi culoare, aceste conflicte de mişcare pură – urcare versus coborâre, diagonal versus orizontal, centripet versus centrifug – transmiteau acțiunea scenică într-un format grandios, non-psihologic. Cu toate acestea, spectacolele sale nu erau total lipsite de emoție umană: aşa cum remarca Andrei Levinson, Tairov "a descoperit un întreg inventar de gesturi, poze şi scene de grup indispensabile, esențiale, capabile să exprime cele mai adânci şi fundamentale sentimente umane"[5].

Alte lecturi:

Tairov, A. (1969) *Notes of a Director*, trans. W. Kuhlke and C. Gables, Miami: University of Miami Press.

DASHA KRIJANSKAIA
traducere de Anca Ioniță

[4] Piscator, E. (1959) "Deutsche und Russiche Theater: Gesprach mit G. Semmer, 10.6.1959", document fotocopiat din Arhiva Piscator din Akademie der Kunste, Berlin, citat de Kolyazin, Vladimir (1998) Tairov, Meyerhold i Germaniya. Piskator, Brekht i Rossiya, Moskva: GITIS: 62.

[5] Rudnițki, K. (1995) "Strukturnîi realism Aleksandra Tairova (20-e godî)" în *Mir iskusstv: Almanah*, Moskva: RIK 'Kultura': 57.

ERWIN PISCATOR (1893 – 1966)

Erwin Piscator a fost un revoluționar atipic. În vara anului 1914 era student la filosofie și istoria teatrului, la München. Nu era foarte interesat de politică, iar singura sa experiență practică în teatru era una de amator. Primul Război Mondial a schimbat toate acestea:

Calendarul meu începe cu 14 august 1914...
13 milioane morți
11 milioane desfigurați...
Generația celor în vârstă de douăzeci de ani s-a confruntat cu Războiul. Destinul. Asta a făcut ca orice alt profesor să devină ceva superflu.

Pentru Piscator, scara devastărilor produse de război, împreună cu futilitatea obiectivelor sale era cea mai clară dovadă a decadenței și iresponsabilității societății burgheze. În același timp, exista o legătură îndeajuns de bună între Berlinul comunist și Moscova revoluționară pentru ca Piscator să fi înțeles revoluția ca pe soluția tuturor bolilor sociale. Așa cum războiul în sine l-a îndemnat la acțiune, tot așa revoluția s-a transformat, rapid, în obiectivul său.

Unul dintre efectele experienței de pe front asupra lui Piscator este că a făcut ca teatrul – și arta în general – să pară decadente, un lux pe care vremurile sale și-l puteau permite cu greu. Rezultatul a fost că Piscator se vedea pe sine mai puțin în postura de artist, cât în cea de revoluționar care, din întâmplare, a avut șansa de a folosi teatrul ca pe un vehicul potrivit pentru propaganda sa. O trăsătură pregnantă a cărții lui *Teatrul Politic* este nerăbdarea pe care o manifestă față de artă, în raport cu chemarea la insurecție. "Mai puțină artă, mai multă politică" (ibid.: 25) este o exclamație care parcurge cartea ca un refren. "Noi am eliminat cu totul cuvântul 'artă' din programul nostru", scrie Piscator mândru, "piesele noastre reprezentau un apel, fiind menite să aibă un efect direct asupra evenimentelor curente, să fie o formă de 'activitate politică' "(ibid.: 45).

Opera sa de început reflectă această preocupare exclusivă pentru revoluție și o aparentă desconsiderare a subtilităților străduaniei artistice. În anul 1920 Piscator a fondat Proletarisches Theater împreună cu un grup de amatori care aveau legături solide cu mișcarea comunistă, și care jucau scheciuri politice simple, dar inflamatorii, în barurile muncitorești. *Russlands Tag/ Ziua Rusiei* (1920), de exemplu, provoca publicul direct, fără ambiguități: "Fie ajungem la o solidaritate activă cu Rusia sovietică în lunile următoare", se putea citi în program – "sau Capitalul internațional va reuși în acțiunea sa de anihilare a custozilor lumii revoluționare."[1] Scenariul avea aceeași lipsă de finețe ca și programul:

VOCEA PROLETARIATULUI RUS: Proletari, la luptă.
CAPITALUL INTERNAȚIONAL: Iad, diavol, ciumă.
VOCI DIN TOATE DIRECȚIILE: Luptă, luptă, luptă.

(Willet 1978: 49)

Piscator nu credea că trebuie să-și ceară scuze pentru lipsa de subtilitate a textului său. "Nimic nu era lăsat neclar, sau ambiguu … și legătura cu evenimentele politice curente era indicată de fiecare dată" (Piscator 1969: 83), scrie Piscator cu satisfacție în volumul *Teatrul politic*. Sloganul său era "Subordonarea întregilor mijloace artistice scopului revoluționar"[2] , iar intenția lui era să-l respecte, fără a face vreun compromis. Un teatru mai complex i-ar fi diluat mesajul politic și nu ar fi ajuns la publicul său, format din muncitori.

Disconfortul cu care Piscator vedea "piesele, în care structura greoaie și problemele te fac să psihologizezi" (ibid.: 81), a avut efectul salutar de a-l face atent asupra potențialului acțiunii directe oferite de formele alternative de teatru, asemeni celor praticate la Moscova, de către **Meyerhold**. Ca și acesta, Piscator a început să folosească structuri dramatice flexibile, care permiteau interpunerea muzicii și a dansului, proiecția clipurilor de film, a titlurilor și a cifrelor statistice. *Rotte Rummel/ Revue Revista roșie* (1924), de exemplu, un montaj care descria triumful comunismului, folosea orice, de la caricaturile lui Georg

[1] Braun, E. (1982) *The Directors and the Stage*, London: Methuen: 145.
[2] Ibid.: 146.

Grosz şi proiecția de diapozitive, până la actori care nu numai că jucau personaje precum Lenin sau Rosa Luxemburg, dar şi comentau acțiunea, de pe poziții politice sensibile. Spre deosebire de Meyerhold, însă, Piscator nu era interesat de aspectul formal al acestor tehnici. Principalele interese ale sale aveau de-a face în întregime cu a-i pune sub acuzație pe cei vinovați şi a lupta pentru cauza victimelor:

> *Mii de oameni învață acest lucru, de aceea ar trebui să înveți şi tu! Crezi că această problemă îi privește numai pe ceilalți? Nu, te privește şi pe tine! Acest lucru este tipic pentru societatea în care trăiești, nu poți să scapi – este aici, din nou, şi din nou!*
>
> (Ibid.: 82)

Partidul Comunist German îi comisionase producția unor piese, iar el şi-a dus la îndeplinire sarcina foarte bine. A făcut procesul clasei conducătoare, dovedind, fără urmă de îndoială, necesitatea revoluției. Povestea teatrului lui Piscator este povestea luptei sale cu povara acestei dovezi.

Cele două lucruri de care are nevoie avocatul acuzării pentru a obține verdictul de vinovăție sunt dovezi plauzibile şi o schemă logică care permite o singură deducție, obținută pe cale rațională. Filmul îi oferea lui Piscator acces la ambele. Acesta nu numai că îi dădea posibilitatea de a documenta lumea într-o manieră indisputabilă, dar îi permitea, de asemenea, să-şi structureze argumentele în aşa fel încât, revendicări mutual antitetice, prin faptul că nu se coroborau una cu alta, ofereau un comentariu caustic asupra stării de lucruri pe care Piscator vroia să o atace: "*Comentariul oferit de film* însoțește acțiunea asemenea unui cor … Nivelează criticile, face acuzații, furnizează date importante şi, câteodată, într-adevăr, instigă…" (ibid.: 239).

În *Rasputin* (1927), Piscator a pus în scenă o discuție despre cele mai detailate puncte ale strategiei militare, în fața unui ecran pe care erau proiectate clipuri din filmul real al masacrului de pe Somme. Titlurile erau folosite pentru a obține efecte similare: imagini cu cadavre erau interpuse cu proiecții ale unor citate din scrisorile trimise de Țar soției sale, în care ridica în slăvi viața sănătoasă şi însuflețită pe care o ducea, în poziția de conducător al armatei sale.

Un regizor care caută să folosească contradicția ca pe un mijloc de contestație, are nevoie de o scenă care este deopotrivă încăpătoare, cât şi flexibilă, şi care oferă un număr mare de spații diferite, fiecare cu mediul său şi perspectiva corespunzătoare. În anul 1942, Piscator a primit cu bucurie oferta de a lucra la Volksbühne Theater am Bulowplatz, o arenă imensă, echipată cu ciclorama, scenă turnantă şi o tribună ajustabilă. Cu toate acestea, nici acest teatru, nici Theater am Nollendorfplatz, unde Piscator va pune bazele viitorului Piscator-Bühne, (Teatrul Piscator) nu erau atât de avansate tehnic ca teatrul pe care Piscator îl proiectase, dar pe care nu îl putea construi din lipsă de fonduri. Acest "Teatru Total" ar fi avut "arii de joc variabile şi o serie de şaptesprezece cabine de proiecție (pentru diapozitive sau filme), nouă în jurul sălii cu un sigur sector de scaune, şapte în spatele cicloramei, şi una în turela care putea fi coborâtă prin acoperiş".[3] În perimetrul mai puțin extravagant, dar perfect utilat al teatrului său existent, Piscator şi-a folosit ingeniozitatea pentru a crea un teatru ce se ridica la înălțimea sarcinii date de obținerea perspectivei multiple, de care acesta avea nevoie. Dacă teatrul său nu putea găzdui fizic structura multi-etajată pe care o vroia, atunci a folosit lumina pentru a crea spații diferite de joc. Dacă scena lui Piscator nu era atât de pliabil elastică precum vroia el, atunci a proiectat un covor rulant care funcționa pe principiul unei curele de transmisie, şi care transporta, între scene, actorii. Dacă conflictul dintre scenele care se jucau simultan, în arii diferite de joc, nu era suficient pentru a demasca ipocrizia pe care Piscator o avea în vizor, atunci planta în public actori care îşi făceau auzite opiniile asupra diverselor probleme aflate în litigiu, pentru a oferi perspectivă asupra acțiunii.

Prima producție a lui Piscator la Theater am Bulowplatz a fost piesa lui Alfons Paquet *Fahnen/ Steaguri* (1924). Spectacolul era jucat pe o scenă turnantă, separată de ziduri, în segmente, unele dintre ele fiind echipate cu nivele multiple în aşa fel încât acțiunea să aibă loc simultan în locuri diferite. De exemplu, scenele 12 şi 13, erau jucate în acelaşi timp în aşa fel încât verdictul curții judecătoreşti să se transforme, pe nesimțite, într-un banchet. Judecătorii veneau la recepție aruncându-şi,

[3] Ibid.: 151.

în văzul spectatorilor, robele, pentru a da la iveală fracurile şi cravatele albe pe care le purtaseră tot timpul pe dedesubt – subliniind, în acest fel, complicitatea dintre burghezie şi lege. Acțiunea era flancată de două ecrane mari pe care erau proiectate titlurile fiecărei scene, fotografii ale diferitelor personaje şi comentarii critice la adresa acțiunii. De exemplu, o scenă în care era vorba despre o condamnare nedreaptă, era jucată în fața unui titlu care spunea "Bombele au fost aruncate de poliție". *Steaguri* a fost primul spectacol care a folosit proiecțiile de titluri în acest fel.

Prima piesă pusă de Piscator la Piscator-Bühne din Theater am Nollendorfplatz a fost textul lui Toller, *Hoppla, wir leben!/ Hopla, trăim!* (1928). Hugh Rorrison descrie decorul producției:

> *O schelă înaltă de 7,5 metri, lată de 10 metri şi adâncă de 3 metri a fost construită pe şine, pe o scenă turnantă. Era împărțită vertical în trei secțiuni, cele de la margini având trei spații cubice situate unul peste celălalt, iar cea din mijloc era reprezentat de un ax desupra căruia se afla un dom. Scări pe exterior şi prin spate furnizau accesul la toate nivelele. Un ecran de 7,5 metri pe 10 metri se putea coborî în fața acestei schele, pentru film, iar pentru proiecții, erau coborâte plase albe sau negre…*
>
> (Ibid.: 202)

Piesa începea cu o secvență de film despre război. Filmul era folosit din nou pentru a arăta trecerea timpului, cu ajutorul unor clipuri ce descriau o serie de evenimente istorice precum revoluția din Uniunea Sovietică şi începuturile lui Mussolini în Italia. Acțiunea scenică era presărată cu cântece, iar reflectoarele erau folosite pentru a evidenția acțiunea din fiecare spațiu cubic al schelei. Într-o scenă, dansul a fost folosit pentru a produce un efect bizar creat de un grup de schelete scăldate în lumină roşie, care dansau charleston. Deşi spectacolul a primit cronici entuziaste, Piscator a fost supărat că alegerea criticilor fusese aceea de a sublinia nivelul artistic înalt al spectacolului, în detrimentul mesajului său politic. La o decadă după ce îşi începuse cruciada politică, Piscator nu lăsa ca celebritatea sa în creştere să umbrească natura eminamente revoluționară a proiectelor sale.

Producții precum *Steaguri* şi *Hopla, trăim!* creau o problemă pentru actorii lui Piscator: pe lângă prezentarea personajelor lor, aceştia trebuiau să "clarifice conexiunile istorico-economice" (Willett 1978: 190), ieşind, adesea, din personaj pentru a se amesteca cu spectatorii, sau pentru a le vorbi despre relevanța piesei în raport cu situația politică curentă. Deşi Piscator avea un studio unde îşi antrena actorii, nu a urmărit niciodată sistematic acest aspect al artei sale. Scopul mărturisit al lui Piscator, acela de "a uita de Artă şi de a construi un ansamblu pe baza unei convingeri revoluționare comune" (ibid.: 50) îi părea mult mai important, decât acela de a-şi îndoctrina actorii în materie de tehnică de actorie: "Având în vedere că perspectiva noastră asupra lumii este una activistă, educația actorilor noştri trebuie să se facă în acest sens … Vor fi organizate conferințe politice şi literare pentru a-i familiariza pe actori cu materialul literar şi conceptul politic al teatrului nostru" (Piscator 1963: 199-200). Această sarcină a fost lăsată în seama lui **Brecht**, aceea de a duce mai departe abordarea metodică a antrenamentului actoricesc în jocul non-naturalist.

Deşi Piscator era foarte entuziast în ceea ce priveşte aspectele tehnice ale producției teatrale, toate acestea reprezentau costuri imense de întreținere. Ironia făcea ca Piscator să depindă de burghezie pentru a-şi finanța teatrul său revoluționar. Deşi a acceptat umilirea de a primi sprijin financiar din partea comunității pe care vroia s-o înlocuiască, criticii săi nu erau la fel de indulgenți. Herbert Ihering, de exemplu, nota că, menținerea în repertoriu a producției *Aventurile bravului soldat Svejk* (1928) pe o anumită perioadă de timp, numai pentru că avea succes de public, era incompatibilă cu ceea ce ar fi trebuit să fie agenda politică unitară a unui colectiv teatral. Astfel Piscator a fost forțat să scoată din repertoriu spectacolele cu succes de public, pentru a respecta decizia de a prezenta un număr predeterminat de producții, pe stagiune. Nici nu este de mirare că rezultatul a fost colapsul financiar al teatrului său. *Svejk* a fost scos din repertoriu, iar un număr de producții realizate la repezeală, au fost introduse în locul acestuia. Lipsa lor de succes la public a făcut imposibilă pentru Piscator strângerea fondurilor necesare prelungirii contractului de închiriere la Theater am Nollendorfplatz.

A reuşit să reînvie pentru foarte puțin timp Piscator-Bühne, dar, tocmai când acest proiect era pe punctul de a se materializa, a părăsit Germania. A lucrat ca regizor de film în Uniunea Sovietică, înainte de a se muta în Statele Unite, Piscator s-a întors în Germania în 1951. Şi deşi a continuat să lucreze ca regizor liber-profesionist – iar mai târziu ca Intendant[4] al Theater der Freie Volksbühne – marile sale spectacole fuseseră deja realizate. După o serie de cronici proaste, Piscator a decis, într-o notiță făcută în jurnalul său ce poartă data de 8 mai 1956, că:

trebuie să clarific în mintea mea
1. Dacă talentul meu, în sine, este în declin …
2. Sau dacă publicul s-a schimbat …

(Willett 1978: 172)

Ceea ce se întâmplase, desigur, era că timpurile se schimbaseră. Piscator era acum un revoluționar fără revoluție. Aşa cum admitea el însuşi cu amărăciune "existențialiştii, degenerații şi cei care au renunțat la orice speranță" (ibid.: 173) au preluat frâiele. Europa intra în era lui Beckett şi Ionesco.

Alte lecturi:

Piscator, E. (1963) *The Political Theatre*, trans. Hugh Rorrison, London: Eyre Methuen.
Willett, J. (1978) *The Theatre of Erwin Piscator*, London, Methuen.

În româneşte:

Piscator, Erwin *Teatrul politic*, Editura Politică, Bucureşti, 1966.

SHOMIT MITTER
traducere de Anca Ioniță

[4] Nota traducătorului: director artistic.

ANTONIN ARTAUD (1896 – 1948)

În anul 1936, actorul, regizorul, dramaturgul şi eseistul Antonin Artaud a fost declarat nebun. Unul dintre primii membri ai mişcării suprarealiste din Paris, având o influenţă majoră asupra avangardei teatrale europene, Artaud a fost trimis într-un azil, unde şi-a petrecut cea mai bună parte a restului vieţii sale.

O trăsătură grăitoare a psihozei lui Artaud era plăcerea pe care o avea în a ieşi în evidenţă pentru persecuţie. Fie că era convins că el este cel care fusese crucificat pe Golgota, sau că lama tibetani îi doreau moartea, Artaud nu a încetat să se identifice cu marii martiri ai istoriei religioase. Ca şi ei, Artaud se vedea pe sine însuşi ca fiind singurul bastion al adevărului, rezistând mândru împotriva atacurilor neîncetate ale inautenticităţii:

> *Şi ce este un nebun autentic? Este un om care a preferat să înnebunească... decât să aibă un fals în raport cu o anumită idee superioară despre onoarea umană... Un om nebun este un om pe care societatea a refuzat să-l asculte, şi pe care a vrut să-l împiedice să rostească adevăruri de nesuportat.*
>
> (Eslin 1976: 96)

Nebunia era *la raison d'être* pentru Artaud, religia sa, sursa mândriei sale. Precum marii martiri ai miturilor, Artaud simţea că este de datoria sa să scuture societatea pentru a o scoate din indiferenţa mutilantă, pentru a o face atentă la marile adevăruri, la care, credea el, numai el avea acces, dat de sus. Artaud simţea că trebuia să-i răscumpere pe torţionarii săi căzuţi, să orchestreze salvarea omenirii, să redea fiinţelor umane capacitatea de a experimenta transcendentul.

Acest lucru, credea Artaud, putea să-l facă prin intermediul teatrului. Teatrul era pentru Artaud sala sa de operaţii, şcoala sa, vehiculul revoluţiei sale. Prin teatru avea să-i înveţe pe semenii săi că era posibil să trăieşti viaţa cu pasiune. Nu urma să facă asta prin intermediul conferinţelor sau al discursurilor publice, ci prin expunerea oamenilor la

o fervoare atât de formidabilă, încât să vadă lumina şi să fie schimbaţi pentru totdeauna. Având în vedere că raţiunea şi limbajul nu aveau forţa de a schimba atitudinile adânc înrădăcinate ale oamenilor faţă de viaţă, teatrul îi dădea posibilitatea lui Artaud să atace partea mortificată a spectatorilor prin intermediul simţurilor. Artaud vroia să "pună stăpânire pe anatomia umană şi, prin intermediul ei, să vindece" (ibid.: 76).

> *Teatrul este singurul loc din lume, ultimul grup de mijloace pe care încă le posedăm, capabil să influenţeze direct anatomia, iar în timpul unor perioade nevrotice, profund senzuale, precum aceea în care suntem imersaţi acum, să atace senzualitatea de bază prin acele mijloace fizice cărora ea nu le poate opune rezistenţă.*
>
> (Artaud 1981: 61)

Teatrul ar putea galvaniza oamenii mai bine decât oricare altă instituţie. Ar putea şoca şi speria publicul. Ar putea uimi şi nelinişti, zgudui şi năuci. Ar putea, dacă nu altceva, tulbura oamenii făcându-i să accepte revolta morală pentru care pleda Artaud.

Desigur că Artaud era conştient de faptul că formele contemporane de teatru erau mult prea blânde pentru a servi nevoilor sale compulsive şi extravagante. "Teatrul de seară (after-dinner theatre)" (ibid.: 84) al Parisului anilor '30 era mult prea legat de limbaj şi de slăbiciunile raţiunii pentru a genera aceste energii primitive pe care Artaud le avea în minte. "Pagubele aduse de teatrul psihologic", scria Artaud în *Teatrul şi dublul său*, "ne-au făcut să nu mai fim obişnuiţi cu acţiunea directă, violentă pe care trebuie să o aibă teatrul" (ibid.: 64). În locul tradiţiei principale reprezentate de Comedia Franceză, care pentru Artaud era "un teatru neautentic, facil şi fals" (Eslin 1976: 76), el gândea un teatru ritualic şi ceremonial, care să ia cu asalt simţurile şi să sfâşie nervii:

> *Ţipete, lamentaţii, apariţii, surprize, virtuozităţi dramatice ... de toate felurile, splendoarea magică a costumelor inspirate de anumite modele rituale, lumini strălucitoare, frumuseţea incantatorie a vocilor... măşti, manechine înalte de câţiva metri şi schimbări bruşte de lumină...*
>
> (Selling 1975: 84)

Poate cea mai mare realizare a lui Artaud este aceea de a fi avut curajul să forjeze din această viziune un proiect pentru teatru care, oricât de revoltător şi nepractic ar fi fost, reprezenta cel puţin un nou mod de a vedea funcţia artelor în viaţa noastră.

Piatra de temelie a proiectului lui Artaud era convingerea sa că teatrul poate exista independent de limbaj. Comunicarea non-verbală în teatru a ajuns recent atât de în vogă, încât s-a uitat cât de radicală a fost revolta lui Artaud împotriva "dictaturii cuvintelor" (Artaud 1981: 29) la timpul său: "Noi vedem teatrul numai ca pe reflectarea fizică a scenariului, iar tot ceea ce aparţine teatrului în afara scenariului... ne apare ca parte a punerii în scenă, inferioară scenariului" (ibid.: 50).

Pentru Artaud, această problemă avea două aspecte. Primul era limbajul, care, în opinia lui, nu era la înălţimea sarcinii extraordinare de a distila o realitate mai înaltă, mai misterioasă şi de a o comunica unui public sceptic şi apatic. Când Artaud a făcut faimoasa sa declaraţie că "limbajul trebuie sfărâmat pentru a atinge viaţa" (Esslin 1976: 70), a localizat izvoarele condiţiei umane mult în afara sferei gramaticii şi a vocabularului. În al doilea rând, teatrul avea, ca o parte naturală a structurii sale vizuale şi armonice, exact elementele care îi ofereau acces la aceste nivele de fiinţare care ne scapă. Dacă teatrul ar fi fost capabil cu adevărat să dezvolte valoarea ideografică a gesturilor, atunci şi-ar fi transmis apelul său către subconştient direct prin intermediul corpului. Dacă, în locul vorbirii, s-ar fi folosit incantaţia şi mişcarea hieratică, atunci filtrul întunecat al raţiunii ar fi fost ocolit, iar teatrul şi-ar fi dat seama de potenţialul său nelimitat pentru transcendenţă.

În concepţia lui Artaud, teatrul are expresivitate maximă atunci când arcul prosceniumului (portalul scenei) este eliminat şi este lăsat liber într-un spaţiu larg, precum un hambar sau o fabrică, spaţiu pe care actorii l-ar împărţi cu spectatorii. Nu ar exista decor, iar publicul ar fi înconjurat de acţiune. Actorii ar fi îmbrăcaţi splendid, cântând la instrumente antice care produc sunete de neîndurat, tocmai pentru a exprima impactul forţelor necontrolabile. Lumina este gândită în aşa fel încât să vină către public "în valuri, ori în perdele, sau precum o salvă de săgeţi care ard" (Sellin 1975: 85).

Nici unul dintre scenariile pe care Artaud le-a schiţat nu are, din nefericire, indicaţii asupra manierei în care aceste spectacole extatice pe care le descriau ar fi putut fi realizate pe scenă. În Actul 3 al *Sonatei fantomelor*, de exemplu, lumina trebuia să fie în aşa fel încât "totul să fie distorsionat ca şi cum ar fi fost văzut printr-o prismă" (Artaud 1971: 103). În *Cucerirea Mexicului*:

> *Zidul scenei este îndesat cu capete, gâtlejuri, aflate la înălţimi diferite... Corăbii zburătoare traversează un Pacific de un indigo roşiatic... Spaţiul este înălţat prin gesturi rotitoare, feţe oribile, ochi scânteietori, pumni închişi, pene, o armură, capete, burţi care cad precum grindina copleşind pământul cu explozii supranaturale.*
>
> (Schumacher 1989: 82)

Este greu de imaginat cum cineva poate convinge burţile să cadă precum grindina – sau cât de eficient ar fi un astfel de dispozitiv, în condiţiile în care el ar fi posibil – dar ceea ce metafora transmite cu siguranţă este pasiunea lui Artaud. El recurgea, de fapt, tot timpul, la metafore puternice: când, de exemplu, Artaud insistă ca lumina folosită în scenă să aibă o culoare "la fel de complexă şi la fel de subtilă ca şi chinul" (Sellin 1975: 115), sau când vrea ca sunetele "să se împroaşte pe o deschidere largă, formând arcuri" (ibid.: 117), el se exprimă ca un poet. "Tăcerea vine şi pleacă în rafale" (Artaud: 1971: 108), scrie Artaud în planul său pentru spectacolul *Le Coup de Trafalgar/ Lovitura de la Trafalgar*, iar indicaţia nu prezintă nici o urmă a vreunei cerinţe tehnice. În ciuda disprețului său pentru limbaj, metafora este cea care-l atrage mai mult, şi nu efectele scenice. Artaud susţinea ideea unui teatru mai degrabă tangibil decât raţional; şi cu toate acestea, întreaga sa operă, cu brutalitatea sa viscerală, s-a dovedit a fi mai mult abstractă, decât materială.

Nu este surprinzător că ideile elocvente, dar ciudate, ale lui Artaud despre meşteşugul regiei de teatru au rămas în mare parte nerealizate. La începutul anilor 1920 Artaud a jucat într-un număr de piese regizate de către Dullin, Pitoeff şi Komissarjevski. La sfârşitul anilor '20 a început să joace în filme, dar a şi fondat Teatrul Alfred Jarry împreună cu Roger

Vitrac şi Robert Aron. Aici a regizat patru spectacole; despre niciunul nu se poate spune nici pe departe că ar încarna ideile sale. În vara anului 1935, Artaud a produs spectacolul *Les Cenci/ Familia Cenci*. Era prima încercare de a-şi realiza viziunea despre teatru. Spectacolul a fost măcelărit de critici şi a fost oprit după numai câteva repezentații. Cu tot disprețul pe care Artaud îl avea față de limbaj, acesta a reprezentat atracția ultimă. În ciuda convingerii sale profunde cum că numai sunetul şi mişcarea ar fi putut să-i cuprindă viziunea, mediumul său adevărat a fost limbajul (cuvântul). Ironia este că mesajul purtat de acest medium a fost şi rețeta pentru distrugerea sa. Ceea ce cuvintele lui Artaud proclamau cu eficiență era nevoia de a sparge structurile limbii şi de a le înlocui cu catalizatori non-verbali. Cu toată retorica lui anti-semantică, la o ultimă analiză, Artaud depindea neputincios de cuvinte pentru a-şi transmite viziunea despre un teatru care s-ar fi extins dincolo de constrângerile verbale.

În munca oricărui artist se recomandă extinderea potențialului expresiv al unui mediu. A concepe, însă, această extindere fără să pui teoria în practică este, fără nici un fel de dubiu, mai puțin de admirat. Astfel, în timp ce marea majoritate a criticilor aclama maniera în care se pretindea că Artaud rupsese dependența teatrului de limbaj (de cuvânt) şi inventase un cadru în care un nou vocabular de stimuli urma să opereze, mulți diagnosticau ca pe un eşec defectul serios al lui Artaud de a nu fi produs măcar un singur exemplu de spectacol conform concepției sale. Şi, cu toate acestea, cu cât citeşti mai mult scrierile sale, cu atât mai puțin te poți opune condamnării spiritului său implacabil de nepractic. Artaud s-a agățat de eşecul acesta precum o văduvă de copilul ei. Deşi era, fără îndoială, devastat de căderea spectacolului *Les Cenci/ Familia Cenci*, se poate spune că, într-un anumit sens, succesul l-ar fi putut distruge şi mai mult. Este ca şi cum un triumf ar fi micşorat esența viziunii lui Artaud, ar fi adus pe pământ aspectul ei transcendent, demonstrând că este fezabilă. Într-un sens mai adânc, Artaud trebuia să dea greş pentru a-şi păstra stima de sine. Orice altceva, în afara tragediei personale, l-ar fi făcut muritor, plasându-l într-o zonă a lumii de care avea oroare.

Pe de altă parte, opera lui Artaud *a avut* o dimensiune practică. Şi-a folosit ideile – nu pe scenă ci, cu mult mai admirabil, în propria sa viaţă. Artaud remarca undeva că nu putea "concepe o operă de artă care să aibă o viaţă separată de existenţa vieţii în sine" (Schumacher 1998: xxiv). Şi, astfel, şi-a făcut din propria sa viaţă un medium, devenind el însuşi un exemplu al principiilor cu care se căsătorise. Frumuseţea lui Artaud rămâne, în cele din urmă, nu în ceea ce a scris, ci în felul în care a trăit. Cel mai semnificativ aspect al moştenirii lui nu este teatrul care se joacă astăzi în numele său; este dorinţa de a folosi teatrul pentru a întipări în mintea semenilor săi capacitatea de a trăi autentic.

Alte lecturi

Artaud, A. (1971) *Collected Works*, Vol. 2, trans. Victor Corti, London: Calder & Boyars.
(1981) *The Theatre and its Double*, Victor Corti, London: John Calder.
Esslin, M. (1976) *Artaud*, Glasgow: Fontana / Collins
Schumacher, C. (ed.) (1989) *Artaud on Theatre*, London, Methuen.
Sellin, E (1975) *The Dramatic Concepts of Antonin Artaud*, Chicago: University of Chicago Press.

În româneşte:

Artaud, Antonin, *Teatrul şi dublul său*, Editura Echinox, Cluj Napoca, 1977.
Borie, Monique, *Antonin Artaud. Teatrul şi întoarcerea la origini. O abordare antropologică*, Editura Polirom, Iaşi, 2007, traducerea Ileana Littera, Editura UNITEXT, Bucureşti şi Editura Polirom, Iaşi, 2004.

SHOMIT MITTER
traducere de Anca Ioniţă

BERTOLT BRECHT (1898-1956)

Pentru dramaturgul, regizorul şi poetul Bertolt Brecht, teatrul era un instrument de schimbare socială. "Am vrut să iau principiul care se referă la faptul că nu este numai o problemă de interpretare a lumii, ci şi de schimbare a ei, şi să-l aplic la teatru" (Brecht 1984: 248). Marxismul său deschis şi experimentele teatrale revoluționare au făcut din el o forță vitală atât în Berlinul anilor '20, cât şi în cel al anilor 1940 şi 1950, unde a regizat în cea mai mare parte la Teatrul de stat Berliner Ensemble. Chiar şi în perioadele intermediare, în exilul său în Scandinavia "de vest" (1933 – 41) şi mai târziu în Statele Unite (1941 – 47), Brecht a continuat să creadă cu tărie că un teatru care se rezuma numai la interpretarea lumii era un teatru care accepta acea lume, fără o atitudine critică. Când, de exemplu, un actor stanislavskian cerceta "circumstanțele date" ale unui rol, se sugera că acele circumstanțe, fiind "*date*", nu puteau fi schimbate. Când actorii stanislavskieni căutau să-şi "*justifice*" acțiunile, susțineau involuntar *situațiile* pe care le prezentau. Motivațiile „firul roşu al acțiunii" pentru actorii Sistemului stanislavskian generau impresia că secvența concisă de evenimente prezentate era, într-un fel, inevitabilă: dat fiind *a*, urmează neapărat *b*. În ceea ce-l privește pe Brecht, teatrul naturalist făcea să pară natural faptul că lucrurile erau aşa cum erau. Tipul acesta de teatru accepta lumea aşa cum era; milita împotriva schimbării.

Acest lucru era pentru Brecht o anatemă. În viziunea sa, realitatea socială era un construct uman şi, ca urmare, era cât se poate de supusă schimbării: nimic nu este absolut într-un lanț de evenimente. Ca urmare, în teatrul său, căuta să rupă secvențele de acțiune, în aşa fel încât să demonstreze că, fiind dat *a*, *nu* trebuia să urmeze inevitabil *b*. Acest lucru i-ar fi încurajat, spera el, pe spectatorii săi să nu mai accepte că viețile lor erau, într-un fel, predeterminate şi imposibil de a fi îmbunătățite. Într-un efort de a disloca ceea ce el vedea drept determinismul mutilant al teatrului stanislavskian, Brecht a dezvoltat aşa numitul "teatru epic", în care segmente de acțiune dramatică adiacente erau

deliberat disociate una față de cealaltă: "o operă epică, spre deosebire de una dramatică, poate fi tăiată cu o pereche de foarfece în bucăți individuale, care sunt capabile de a viețui fiecare, independent." (ibid.: 70).

De exemplu, structuri narative construite foarte strâns erau sparte de către cântece (songuri), care îi îndemnau adesea pe spectatori să pună sub semnul întrebării tot ceea ce vedeau pe scenă. Folosea deseori placarde pentru a a sparge linia povestirii și pentru a oferi un comentariu critic al acțiunii. Acest lucru, spera Brecht, ar fi distrus iluzia că personajele piesei trăiau nişte vieți rigide, predeterminate. În acest fel, publicul nu s-ar mai fi lăsat dus de val, de către un presupus lanț de circumstanțe inevitabile, şi ar fi avut în schimb şansa de a lua în calcul şi alte cursuri de acțiune.

Termenul pentru acest efect al teatrului epic este "distanțare". Distanțarea se produce atunci când lucrurile familiare sunt făcute să apară nefamiliare, în aşa fel încât să poată fi analizate critic:

> *Efectul de distanțare constă în a transforma obiectul despre care vrem să fim conştienți … din ceva obişnuit, familiar, imediat accesibil, în ceva straniu/ ciudat/bizar, frapant şi neaşteptat… Înainte ca familiaritatea să se transforme în conştientizare, familiarul trebuie dezbrăcat de tot ceea ce nu este frapant; trebuie să renunțăm să presupunem că obiectul respectiv nu are nevoie de explicații.*
>
> (Ibid.: 143–144)

Astfel, Brecht va pune în scenă secvențe de acțiune pe un fundal pe care sunt proiectate titluri care comentează critic evenimentele portretizate. La Festivalul Baden-Baden, în spectacolul *Der Ozeanflug/ Zborul peste ocean* , de exemplu, un semn mare din spatele actorilor îi îndemna pe spectatori să urmărească textul în programul de sală şi să cânte şi ei cu glas tare, împreună cu actorii. În producția berlineză a *Operei de trei parale* (1928), titlul piesei era scris cu litere de o şchioapă pe cortină, iar pe ambele părți ale scenei apăreau texte, în timp ce actorii jucau. În *Die Massnahme/ Măsuri necesare* (1930), o sfoară separa publicul de acțiune; în *Edward al II-lea* (1924) şi în *Capetele rotunde şi*

capetele ţuguiate (1936), Brecht a folosit o plasă de sârmă pentru a separa publicul de actori. Prin intermediul acestor procedee, spera să "alieneze" spectatorii de acţiunea piesei şi să-i încurajeze să re-examineze evenimentele din perspectiva găsirii unor direcţii alternative ale acţiunii, posibil mai constructive decât cele portretizate pe scenă.

Pentru a genera distanţarea pe scenă, actorul brechtian trebuia întotdeauna să fie prezent într-o ipostază dual – aceea de actor şi de personaj. Acolo unde **Stanislavski** căuta să micşoreze distanţa dintre actor *şi* rol, Brecht menţinea ruptura deliberat, pentru a se asigura că lipsa neliniştitoare de consecvenţă interioară a personajului era posibilă:

> *Trebuia construită o distanţă clară între actor şi rol în maniera de a juca. Actorul trebuia să fie capabil de a critica. Pe lângă acţiunea personajului, o altă acţiune trebuia să fie acolo, în aşa fel încât selecţia şi critica să fie posibile.*[1]

Exemplul pe care Brecht ni-l dă este cel al regizorilor care le arată actorilor cum să joace o scenă: în timp ce portretizează personajele respective, sunt prezenţi şi ca ei înşişi, ca regizori ce comentează ceea ce fac, în aşa fel încât actorii lor să înţeleagă mai bine care sunt cerinţele. În *Micul Organon* al lui Brecht există o descriere a lui Charles Laughton jucându-l pe Galileo în spectacolul *Viaţa lui Galilei* (1947), pus în scenă în Beverly Hills:

> *Actorul apare pe scenă într-un dublu rol, ca Laughton şi ca Galilei… Laughton este cel care este, de fapt, acolo, stând pe scenă şi arătându-ne cum şi-l imaginează pe Galilei… Noi suntem cei care îl punem să fumeze un trabuc şi apoi ne imaginăm cum îl pune deoparte, din când în când, de fiecare dată când vrea să ne arate alte atitudini caracteristice ale personajului din piesă.*
>
> (Ibid.: 194)

Folosirea trabucului este o lovitură regizorală de geniu. Atâta vreme cât Laughton trebuie să pună trabucul jos de fiecare dată când îl imper-

[1] Brecht, Bertolt (1964) 'Notes on Stanislavski', *Tulane Drama Review 9* (2):156

sonează pe Galilei, trabucul va fi asociat cu Laughton, iar absența lui, cu personajul Galilei. Rezultatul este prezența amândurora, a personajului şi a actorului – ceea ce, aşa cum vroia Brecht, le reamintea spectatorilor că ceea ce văd pe scenă nu este realitatea, ci un construct uman care, ca şi realitatea, poate fi schimbat.

Distanțarea în teatru este eficientă în măsura în care actorul are capacitatea de a empatiza mai întâi cu personajul, şi mai apoi de a se îndepărta de rol. Aşa cum Brecht remarca odată într-o discuție cu Giorgio **Strehler**, deşi teatrul său depindea de deconstrucția empatiei emoționale, acea empatie trebuia mai întâi creată, având în vedere că pentru a distruge o atmosferă, mai întâi trebuia construită. Ca urmare, la repetiții, actorii lui Brecht trebuiau mai întâi să învețe cum să se identifice cu personajele lor şi numai după aceea să meargă un pas mai departe, pentru a rupe vraja acelei identificări. Acest lucru se reflectă în cele trei etape ale programului de repetiții pe care Brecht l-a conturat pentru compania sa de teatru:

(1) Înainte de a fi asimilat sau de a te pierde în personaj, trebuie mai întâi să ajungi să te familiarizezi cu el…

(2) Faza a doua este cea a empatiei, căutarea adevărului personajului în sens subiectiv… să devii una cu el…

(3) Apoi vine cea de-a treia fază, în care încerci să vezi personajul din afară, din punctul de vedere al societății.[2]

Stadiul inițial al repetițiilor se sprijinea puternic pe Stanislavski: Carl Weber îşi aduce aminte că, pentru a studia ceea ce Stanislavski ar fi numit "situațiile date" ale piesei, "la repetiții erau aduse picturi şi documente din perioada piesei".[3] Scenele erau lucrate în funcție de motivație: Mutter Courage, de exemplu, pentru a-l speria pe fiul ei Eilif cu războiul, trebuia mai întâi să-şi schimbe atitudinea față de acesta, înainte de a se îndrepta către sergent pentru a-l lăsa să tragă la sorți. Astfel, actorii lui Brecht foloseau mai întâi tehnici stanislavskiene în încercarea de a "deveni" personaje.

[2] Ibid.: 159

[3] Weber, Carl (1967) 'Brecht as Director', *The Drama Review 12* (1): 104

Însă, odată ce personajele erau stabilite, actorii lui Brecht trebuiau să învețe cum să iasă din ele, pentru a obține perspectiva asupra rolului. În acest stadiu, Brecht îi ruga pe actori să-şi spună rolul la persoana a treia sau la timpul trecut, în aşa fel încât să se plaseze, literalmente, în afara rolului. În acelaşi scop, actorii erau rugați să schimbe rolurile între ei sau să-şi parodieze unul altuia interpretarea. Un alt mod de a disloca actorii din personajele lor era ca aceştia să joace o scenă foarte lent sau foarte rapid. Pe măsură ce acțiunile "naturale" ale personajului deveneau "ne-naturale", pentru că erau încetinite sau accelerate, actorii se îndepărtau de rolurile lor, obținându-se astfel distanțarea. Ideea de a pune actorii să spună replici tragice în cheie comică sau să vorbească peste un acompaniament muzical s-a dovedit atât de eficientă, că procedeul a fost de multe ori menținut şi în spectacol. Pentru publicul obişnuit cu vorbirea realistă, replicile cântate sau fragmentate duceau la distanțarea de acțiune şi, mai degrabă, la punerea sub semnul întrebării, a ceea ce se spunea pe scenă, decât a acceptării.

Ca rezultat al acestor exerciții actorii, care începuseră prin a se identifica cu personajele lor, acum învățau să se distanțeze de ele. Cu toate acestea, ceea ce Brecht cerea în timpul jocului nu era distanțarea emoțională în sine, ci *tranziția* de la identificare la detaşare. Ea este cea care creează distanțarea. De aceea mai urma o etapă a repetițiilor, în care actorii trebuia să învețe arta de a aluneca în interiorul personajului şi de a ieşi, intermitent, din el. Unul dintre modurile de a obține acest lucru era ca actorii să spună replicile odată cu indicațiile de scenă atribuite personajelor lor. Acest lucru îi obliga pe actori să folosească două tonuri ale vocii – a lor şi cea a personajului – subliniind astfel explicit natura provizorie a realității.

Brecht nu făcea acest lucru numai pentru a sublinia faptul că o piesă de teatru este doar o piesă de teatru. Vroia să folosească această conştientizare, această stare de atenție a minții, pentru a explora posibilitatea schimbării sociale. Funcția teatrului în această schemă nu era să constrângă publicul să adopte un anumit punct de vedere, ci să folosească distanțarea ca pe un mod de a-i încuraja pe spectatori să gândească în termenii unor alternative:

Când apare pe scenă, pe lângă tot ceea ce face în toate punctele esențiale, actorul va descoperi, va specifica, va face subînțeles tot ceea ce nu face; adică va juca în aşa fel încât alternativa să iasă la iveală cât mai clar posibil, în aşa fel încât jocul lui să lase loc altor posibilități să interfereze… Termenul tehnic pentru acest procedeu este "nu…, ci...".

(Ibid.: 137)

"Nu *x*, ci *y*" este un exemplu de structură a unei propoziții care cuprinde o distanțare oferind, în acelaşi timp, o alternativă. "Maşina nu este roşie, ci albastră" distanțează culoarea albastră ca fiind numai una dintre culorile pe care le poate avea maşina. Aplicată la materialul presupus rigid din care este făcută viața oamenilor, distanțarea este concepută pentru a revela ideea că există întotdeauna o alternativă la modul în care stau lucrurile.

Alte lecturi:

Brecht, B. (1984) *Brecht on Theatre*, London: Methuen.

Fuegi, J. (1987) Bertolt Brecht: *Chaos According to Plan*, Cambridge: Cambridge University Press.

Volker, K. (1978) *Brecht: A Biography*, trans. John Nowell, New York: Continuum Publishing Group.

În românește:

Brecht, Bertold, *Scrieri despre teatru*, Editura Univers, Bucureşti, 1977.

SHOMIT MITTER
traducere de Anca Ioniță

LEE STRASBERG (1901- 1982)

Strasberg e o alegere ciudată pentru o carte despre mari regizori. El a regizat foarte puțin, iar atunci când a făcut-o, creațiile lui nu au fost considerate mari realizări. Şi totuşi, contribuția lui Lee Strasberg la dezvoltarea artei actoriceşti a fost atât de profundă, încât este imposibil să fie exclus. "Împreună cu Stanislavski şi cu Brecht, a fost unul dintre marile nume ale secolului al XX-lea" (Hirsch: 1984: 150), spune Viveca Lindfords despre regizorul care a edificat aproape singur cel mai de succes sistem de antrenament actoricesc din istorie. Acesta a hrănit talentul unei întregi galaxii de staruri, incluzându-i pe Marlon Brandon, James Dean, Paul Newman, Al Pacino, Shelly Winters, Marilyn Monroe, Anne Bancroft şi Steve McQuenn – atât la Group Theatre din New York, pe care l-a co-fondat în 1931, cât şi la Actor's Studio, al cărui director a devenit în 1951. Strasberg era maestrul maeştrilor, profetul în grija căruia cei mai mari actori ai epocii îşi încredințau talentul.

Strasberg se referea adesea la o discuție cu Richard Boleslavski ca fiind esențială pentru stabilirea fundamentului pe care şi-a aşezat întreaga operă viitoare:

> *Boleslavski a spus în prima sa prelegere, "sunt două feluri de actorie. Una crede că actorul poate realmente trăi o experiență pe scenă. Cealaltă crede că actorul numai indică ce experiență trăieşte personajul, dar nu o experimentează el însuşi. Noi postulăm un teatru al experienței adevărate. Esențial pentru această abordare este că actorul învață să ştie şi să facă, nu prin înțelegere mentală, ci prin înțelegere senzorială". Deodată am ştiut: asta este! Asta este! Acesta era răspunsul pe care îl căutam!"*
>
> (Hethmon 1965: 145)

Ce este interesant în legătură cu metoda lui Strasberg e faptul că, în timp ce accepta fără comentarii prima premisă – aceea că actorul trebuie să experimenteze cu adevărat ceea ce trăieşte personajul pe scenă – eşua

în a prelua cea de a doua afirmație – anume că ruta cea mai eficientă a actorului către lumea adevăratelor sentimente este prin corp, mai degrabă decât prin minte.

Pentru Strasberg, emoția putea veni numai dinăuntru, din depozitul de asociații și reacții existente al actorului. Numai acestea puteau hrăni senzații autentice pe scenă și numai acestea aveau statut de realitate pentru actor. Sarcina actorului era mai puțin să se scufunde în trecutul personajului său, decât să exploreze propriile experiențe emoționale în căutarea acelora care puteau fi folosite pentru a susține senzația de real pe scenă. Odată ce erau localizate experiențele emoționale potrivite, ele trebuiau să fie retrăite cu precizie, astfel încât emoția rezultată, care era astfel ”genuină”, putea fi atribuită personajului din piesa jucată. Asta era ceea ce Strasberg numea ”memorie afectivă”.

> *Experiențele noastre sunt literalmente gravate în sistemul nostru nervos. Ele sunt coapte în cuptorul existenței noastre și pot fi retrăite... Când lucrează memoria afectivă, alegi o experiență proprie care este paralelă cu un moment particular dintr-o scenă... Când Kean ridica craniul lui Yorick în Hamlet, plângea de fiecare dată, fiindcă spunea că îi amintește de unchiul său. Actorul antic grec Polis aducea cenușa propriului său fiu decedat când spunea oratia de înmormântare din Electra.*
>
> (Hirsch 1984: 141-142)

Cu Strasberg actorii căutau să-și alcătuiască rezerve de memorie afectivă pe care să o poată invoca atunci când era nevoie. În spectacol, un actor experimentat știa când să ”pornească” memoria afectivă astfel încât să obțină reacția emoțională scontată într-un anume moment. Priceperea unui regizor care conduce un exercițiu de memorie afectivă stă în a limita actorul la memoria simțurilor. Actorii nu trebuie să încerce să-și amintească emoțiile: trebuie să încerce să-și amintească numai experiența simțurilor asociată cu acele emoții, astfel încât acestea să fie rechemate prin mijloace concrete și pe care te poți baza.

> *Dacă spui ”îmi amintesc că stăteam în picioare într-o cameră când mi s-a întâmplat”, asta implică faptul că picioarele tale atingeau ceva. Ce anume atingeau? Poți să-ți amintești ce parte*

a piciorului tău atingea ce fel de covor? Exista vreo lumină? Mai ştii de unde venea ea? Poţi să revezi modelul pe care îl făcea lumina pe perete?

(Hethmon 1965: 110)

Strasberg era convins că, dacă stimulii senzoriali erau rechemaţi cu destulă vivacitate, emoţiile asociate cu ei se infiltrau automat în fiinţa actorului în plin spectacol.

Istoria Actor' s Studio povestită de Foster Hirsch include o imagine fascinantă din culise a lui Strasberg conducând un exerciţiu de memorie afectivă cu actorul Pete Masterson:

"Ai ales o experienţă pe care ai vrea să ţi-o aminteşti... Când eşti gata, spune-mi unde eşti, ce vezi şi ce atingi..."
"Sunt într-o cameră.... e întuneric, văd o lampă lângă o canapea.. de alamă... o plantă în ea. Văd o lumină galbenă, o lumină verde. Port ceva de bumbac aspru, mi-e cald. O căldură lipicioasă. Am gâtul uscat.. ating un câine..."
"Vrei să scoţi un sunet? Haide, relaxează-te.."
De undeva, dinăuntru, adânc, actorul emite un geamăt scăzut, susţinut.

(Hirsch 1984: 141)

Interesantă aici nu este numai atenţia pentru detaliu, ci şi maniera în care Strasberg e capabil să vizualizeze peisajul interior pe care îl explorează Masterson, intervenind în consecinţă. Această capacitate aproape telepatică de a citi mintea actorului îi câştiga lui Strasberg încrederea tuturor. Fără această încredere, memoria afectivă n-ar fi funcţionat. Emoţia puternică este timidă: iese la suprafaţă numai atunci când drumul e liber. Reuşita lui Strasberg e aceea de a fi ştiut să menţină întotdeauna drumul liber.

Dar încrederea nu poate garanta de una singură succesul unui exerciţiu de memorie afectivă. Actorul trebuie să aibă un spectru de abilităţi tehnice dintre cele mai sofisticate. În munca lui Strasberg exista deci un program destul de elaborat de pregătiri preliminare, primul stadiu fiind acela de a ajuta actorii să se relaxeze fizic. Relaxarea era pentru Strasberg condiţia fundamentală pentru orice muncă de creaţie: era atât

de importantă, încât adesea consuma tot timpul alocat repetițiilor numai pentru a atinge starea de relaxare dorită. ”Relaxați-vă”, obișnuia el să spună, ”nu-mi pasă dacă nu mai ajungeți să faceți exercițiile.”(Hethmon 1965: 90). Exercițiile pe care le folosea ca să obțină starea de relaxare erau destul de obișnuite: actorii lucrau fiecare parte a corpului separat, încercând să găsească o poziție în care erau destul de relaxați ca să aţipească. Tensiunile mentale erau localizate în anumite părți ale corpului cum ar fi şi tâmplele şi rădăcina nasului, care erau selectate separat şi relaxate.

A doua etapă de lucru implica imersiunea actorilor într-un act de imaginare detaliată a unei acțiuni:

> *Deşi v-ați săpunit mâinile de sute ori în viață, aici, când nu aveți nici un săpun adevărat, vă este dificil să recreați senzația... Ar trebui să vă spuneți: ”stai puțin... măcar ştiu care este greutatea săpunului? Care este forma lui?”*
>
> (Ibid: 96-97)

Lucrul cel mai important aici este atenția pentru detaliu care devine, în viziunea lui Strasberg, cel mai important aliat al actorului. Ceea ce face posibil pentru actor să-şi reconstituie senzații familiare, când aceste senzații lipsesc de fapt, este cercetarea detaliată la care este supusă memoria. Exercițiul este deci o lecție pe drumul încercării primejdioase de a transforma ficțiunea în realitate – ceea ce este, desigur, misiunea actorului, în forma sa cea mai generală. Pentru Strasberg, aceasta este treaba actorului. El aduce la viață pe scenă lucruri inexistente. Şi trebuie să le facă reale pentru el mai întâi, pentru ca apoi să convingă publicul de realitatea lor.

Exercițiul care construieşte cel mai eficient un pod peste prăpastia dintre tentativele preliminarii de a transforma ficțiunea în ceva real este cel numit de Strasberg „momentul intim”. Acesta cere actorului să joace cele mai intens intime situații sub privirile fixe ale unui public. Spre exemplu actrițelor li se poate cere să îndeplinească un ritual de igienă corporală care are loc în mod normal numai în intimitatea camerei de baie. Asta poate părea jenant, dar creează într-adevăr pentru actor posibilitatea de a face următorul pas pe care până la urmă îl va cere memoria

afectivă – revelarea unui moment care este acut dureros, care trece prin însuşi nucleul fragilităţii lor ca fiinţe umane.

Exerciţiul momentului privat este un fel de terapie. Poate să sfâşie apărarea actorului, să elibereze tensiuni care s-au adunat de ani de zile, şi să ajute la eliberarea actorului atât fizic, cât şi vocal.

”Îmi amintesc o tânără actriţă care avea probleme în a exprima ceea ce simţea, rememorează Strasberg. Şi-a amintit un moment când stătea întinsă în pat ascultând muzică turcească. A început să danseze. Un dans fierbinte! Într-un fel, asta a declanşat totul. Din momentul acela vocea ei a început să se schimbe, avea mai multe nuanţe vocale şi am început să obţinem reacţii mult mai bogate..”

(Hirsch 1984: 138)

Interesant aici este felul în care o eliberare psihologică atrage după sine schimbări fizice în corp, schimbări care, s-ar putea crede, depăşesc cu mult sfera de competenţă a atitudinii şi a percepţiei. Exerciţiul întrupează esenţa viziunii lui Strasberg despre antrenamentul actorului: antrenarea vocii nu se face prin exerciţii vocale, ci prin exerciţii care eliberează sinele actorului.

Deşi mare parte din munca lui Strasberg s-a desfăşurat în afara unor roluri sau scenarii date, el a şi regizat ocazional şi nu fără succes. Producţia lui din 1933, *Bărbaţi în alb*, de exemplu, este acum uitată, dar cândva era privită ca ”unul dintre reperele teatrului american” (Ibid. 85).

De-a lungul verii lui 1933, Strasberg şi-a dirijat actorii ca un sergent, trecându-i prin exerciţii şi improvizaţii pe tema rutinei dintr-un spital. A fost un caz tipic de exagerare regizorală, dar a dat rezultate: spectacolul a strălucit prin schimburile de replici dintre actori, creând iluzia unei lumi miniaturale, un microcosmos care forfoteşte. Venirile şi plecările pacienţilor şi ale personalului erau redate cu minuţiozitate şi cu sunetele autentice de rigoare – sporovăiala din fundal, sonerii, sirene...

(Ibid. 85-86)

O altă caracteristică memorabilă a regiei introdusă de Strasberg era ceea ce el numea ”focalizare în adâncime” – o tehnică prin care acțiunea din prim-plan este dublată pe fundal de un segment de mișcări coregrafiate care, citite împreună, sugerează că acțiunea e parte dintr-o realitate mai largă ce continuă, indiferent de drama ce are loc.

Metoda de lucru a lui Strasberg a fost atacată, de-a lungul timpului, din două direcții: mai întâi, s-a argumentat că metodele lui reduc drama la orbitele pe care se învârt experiențele actorilor, care sunt inevitabil mai limitate decât acelea ale personajelor pe care aceştia le joacă. Cum observa Sabra Jones: „tehnica e fascinantă, dar poate distruge piesa promovând narcisismul actorului în detrimentul dramaturgului... Actorul se va gândi cum l-a trădat mama lui la 4 ani în loc să joace scena”. (ibid. 212)

În al doilea rând, actorii găseau adesea că e ”dureros să cauți prin amintiri.... Lee a mutilat o groază de oameni”. (ibid. 77)

”m-a pus să trec din nou și din nou printr-o experiență dureroasă – colegul meu de cameră fusese ucis cu un an în urmă – până când am crezut că o să plesnesc.”

(Ibid. 77)

Pe de o parte erau aceia care credeau că Strasberg e vicios, iar pe de altă parte cei care îl considerau o piatră de încercare, fundamentul creativității lor în teatru. Această polarizare este inevitabilă, dată fiind sensibilitatea materialului cu care Strasberg a ales să lucreze: personalitatea interioară a actorului. Ce rămâne important este că viziunea pe care el a adus-o în teatru a avut implicații pentru noțiunea generală de autenticitate. Eforturile lui Strasberg de a reduce distanța dintre real şi pretins au avut o semnificație care a depăşit cu mult teatrul: au devenit un stil de viață.

Alte lecturi:

Hethmon R.H. (1965) – *Strasberg at the Actors Studio*, New York, Theatre Communications Group.

Hirsch F. (1984) – *A Method to Their Madness: The History of the Actors Studio*, New York, Da Capo.

SHOMIT MITTER

traducere de Cristina Modreanu

JEAN VILAR (1912 – 1971)

Misiunea lui Vilar, fondatorul Festivalului de la Avignon în anul 1947 şi al Théâtre National Populaire (Teatrul Național Popular –TNP) din Paris în anul 1951, misiunea lui Vilar era să creeze un public nou care să corespundă ideii sale de "teatru popular". Până atunci teatrul fusese o instituție a păturii de mijloc. Noul său public avea să vină atât din clasa muncitoare, cât şi din toate celelalte *classes laborieuses:* clerici şi alți mici amploaiați, artizani, negustori, muncitori din zonele rurale, dar şi țărani (Vilar 1975: 189, 335). Această idee îl situa pe Vilar pe poziții opuse curentului marxist de gândire care, via **Brecht**, avusese un impact atât de mare asupra artiştilor şi intelectualilor francezi din perioada cuprinsă între anii 1940 şi 1960. Criticilor săi de stânga, în special lui Jean Paul Sartre, Vilar le explica insistent că atât timp cât "popular" nu însemna pur şi simplu "proletar", nu era obligat să producă un teatru militant care să se potrivească conceptului canonic de clasă muncitoare: "teatrul trebuie să fie deschis tuturor" (ibid.: 188-191, 348).

Termenii folosiți de Vilar au reactivat principiul accesului universal la educație şi cultură, care aparținea politicii de unificare națională a celei de-a Treia Republici Franceze (1875 – 1940). Aceste idei îl legau şi de Firmin Gémier, care fusese numit în anul 1920 de către guvern să formeze o companie de teatru popular la Palais de Chaillot, acelaşi loc pe care un guvern ulterior i-l oferea lui Vilar, pentru al său TNP.

Republicanismul nu a fost singurul factor care a influențat conceptul lui Vilar de teatru "popular". A fost profund influențat şi de către mişcarea de Rezistență, al cărei scop de eliberare națională prin intermediul claselor de jos, a inspirat crearea unor asociații de masă spontane precum *Peuple et Culture (Popor şi cultură)* şi *Travail et Culture (Muncă şi cultură)*, fondate la sfârşitul anului 1944. Prima dintre ele avea drept scop educarea "maselor", iar cea de-a doua, "artă pentru toată lumea". Ambele au dat naştere Mişcărilor de Tineret, care, printre multiple alte activități, găzduiau şi cooperativa organizată de Vilar împreună cu partenerii săi, actorii–regizori Jean Louis Barrault, Roger

Blin şi Hélene-Marie Dasté, care organizau ateliere de actorie pentru viitorii activişti culturali din zonele defavorizate, în special cele din zona rurală. Vilar credea în necesitatea răspândirii pe o arie cât mai largă a teatrului, având în vedere că acesta este un depozit de "cunoaştere şi cultură" şi reprezintă măsura după care "poate fi judecată măreția unei civilizații" (ibid.: 356, 503).

Aceste activități făceau parte din curentul de "descentralizare", prin care bunurile, beneficiile şi oportunitățile concentrate în Paris, urmau să fie trimise către provincie. Vilar a creat Festivalul de la Avignon în ideea descentralizării, fiind unul dintre primele exemple ale democratizării teatrului în Franța, deoarece era uşor accesibil din punct de vedere social şi geografic, putea găzdui un număr mai mare de spectatori, oferea bilete ieftine şi locuri la fel de bune pentru toată lumea. Toate acestea se opuneau ideii de teatru ca privilegiu rezervat unui grup anume. Festivalul avea loc vara, iar reprezentațiile în aer liber dădeau un aer de sărbătoare evenimentului. Sprijinit financiar şi material de municipalitate, festivalul avea o semnificație națională, mai degrabă, decât locală, realizând ideea de unificare pe care Vilar o atribuise teatrului popular. Deşi cea mai mare parte a publicului era din regiunea respectivă, festivalul atrăgea spectatori din toată Franța, şi, din ce în ce mai mulți, din străinătate.

Festivalul era dedicat în special tinerilor din grupa de vârstă 18 – 25 de ani. Şcolile erau convertite în Centre, care ofereau masă şi casă la prețuri foarte rezonabile, procurau bilete la spectacole, organizau discuții şi dezbateri, precum şi excursii în regiune. Pe toată durata festivalului, Vilar organiza întâlniri între regizori, performeri, dramaturgi şi public. Cea mai mare realizare a sa o reprezintă crearea acestei întregi rețele, prin intermediul căreia noul public era antrenat în procesul de dezvoltare a sensibilității artistice, de a deveni bine informat, alert şi articulat – criterii indispensabile, în viziunea sa, pentru ceea ce generațiile următoare aveau să descrie drept "împuternicirea" publicului.

Sub directoratul lui Vilar, până la moartea sa, care a survenit în anul 1971, festivalul şi-a extins orizonturile pentru a include şi muzică, film, dans.Vilar depăşise şi dificultățile financiare care îl împiedicaseră, în anii 1950, să continue procesul de educare a artiştilor şi a publicului, prin aducerea în festival a unor trupe de teatru internaționale inovatoare.

Cu acest scop în minte a invitat trupa americană Living Theatre să joace producțiile *Paradise Now /Paradisul acum* şi *Antigona* la ediția din 1968 a festivalului. Numai că spectacolele au fost prinse în vâltoarea ce a urmat evenimentelor din Mai '68, când extremişti care se auto-intitulau *enragés* au venit la Avignon de la Paris, pentru a-l acuza pe Vilar de crearea unui "supermarket al culturii" (Bardot 1991: 497–552). Julian Beck, creatorul lui Living Theatre, s-a alăturat scandalului, opunându-i lui Vilar propria sa marcă de radicalism-anarhist. Astăzi festivalul încorporează, încă, imensa contribuție a lui Vilar ca actor, regizor *şi* manager, la dezbaterea esențială pentru secolul douăzeci pe tema: cine face teatru şi pentru cine, în societatea de azi, şi de ce acest lucru are importanță.

Festivalul de la Avignon era creația lui Vilar. Teatrul TNP, pe de altă parte, i-a fost oferit lui Vilar de către Jeanne Laurent, un suporter fervent al descentralizării care urma să ocupe un post cheie în viitorul Minister al Culturii. TNP-ul, cu sediul în Palais de Chaillot urma să fie "Festivalul Avignon de iarnă", iar Avignonul – reşedința de vară a TNP-ului. Sala de la Chaillot putea găzdui 4000 de spectatori, ceea ce corespundea, cel puțin la suprafață, imaginii pe care Vilar o avea despre un teatru de masă, aşa cum era exemplificată de către Palatul Papilor din Avignon, pe care îl transformase în amfiteatru. Cu toate acestea, glacialul palat Chaillot, cu spațiile sale imense şi coridoarele şi scările inospitaliere, era "un dar otrăvit" (Vilar 1975: 396). Idiosincraziile sale arhitecturale făceau alegerea unui repertoriu potrivit extrem de dificilă. Acelaşi lucru se poate spune şi despre regie şi joc actoricesc.

Peste toate acestea, termenii de exploatare stabiliți de guvern erau nefavorabili. Teatrul era, din punctul de vedere al guvernului, "național", pentru că era subvenționat; din punctul de vedere al lui Vilar, "național" însemna că acest teatru aducea împreună întreaga națiune, indiferent de clasă. Subvențiile, cu toate acestea, erau ridicole: numai 50 de milioane de franci vechi anual, în comparație cu cei 450 de milioane primiți de Comedia Franceză şi un milliard, primiți de Operă (ibid.: 181). Toate echipamentele, costumele şi recuzita cumpărate de către TNP din subvenții, aparținea statului. Teatrul trebuia să se auto-finanțeze din biletele vândute. Deficitele erau responsabilitatea directorului şi trebuia

să fie rezolvate de către el (deşi statul acoperea deficitele Comediei Franceze şi ale Operei) (ibid.: 244). Cam la asta se rezuma ajutorul guvernului pentru principala sa companie de teatru popular!

Vilar a eliminat toate semnele externe ale privilegiilor. A coborât preţul biletelor, menţinându-le la acest nivel scăzut. Sala, pe care a refăcut-o pentru a adăposti 2700 de locuri, nu mai era împărţită în funcţie de categoria socială, aşa cum sunt celelate săli de teatru din Paris, construite în stil italian. A interzis bacşişul pentru plasatoare, un gest obligatoriu pentru fiecare spectator de teatru, la vremea aceea, ca şi plata pentru garderobă. Ora de începere a spectacolelor a fost schimbată de la 9:00 pm la 8:00 pm, în aşa fel încât muncitorii din suburbii să ajungă acasă înainte de miezul nopţii. Fiecare reformă a lui Vilar era concepută ca să-i ajute practic pe cei cu câştiguri medii şi mici, şi pentru a schimba felul în care teatrul era perceput, ca atare. Ceea ce pentru noi reprezintă azi experienţa obişnuită de a merge la teatru, în anii 1950 ai lui Vilar, repezenta aproape o revoluţie.

Cea mai îndrăzneaţă inovaţie a sa a fost sistemul de grupuri de tarife pentru sindicate şi alte organizaţii de muncă precum *les comités d'entreprises* – comitetele secţiei unei fabrici, formate din muncitori care organizau evenimente educative sau de timp liber, în fabrică sau în afara ei. Bilete de grup cu preţ redus şi avanpremiere speciale erau organizate pentru aceste comitete şi pentru o întreagă plajă de *associations populaires*, ce includea şi asociaţiile de tineret, similare celor implicate în Festivalul de la Avignon. Aceşti spectatori erau aduşi şi luaţi de la teatru cu autobuze angajate special pentru acest scop. Discuţii despre spectacole, cu Vilar şi actorii săi, erau organizate fie la locul de muncă, fie în cluburi, sau la Chaillot. Nimic nu era considerat prea nesemnificativ pentru a deschide TNP-ul către noi spectatori, printre care se afla şi proletariatul "greu" al lui Sartre. Nimic nu era cruţat pentru a face din teatru un veritabil "*service public*", atâta timp cât teatrul era la fel de necesar ca "apa, gazul, electricitatea" şi "la fel de indispensabil vieţii ca pâinea şi apa" (ibid.: 103. 109, 173).

Procesul de integrare socială iniţiat de Vilar continua să aibă nevoie de noi acţiuni. Şi-a dus trupa de teatru în suburbiile muncitoreşti, în special Suresnes şi Gennevilliers, în aşa fel încât "acest Paris care este

mai mare decât Parisul" să nu rămână pentru totdeauna neglijat de către capitală (ibid.: 199). Gândite pentru nevoile comunității, sălile din această parte a orașului erau nepotrivite pentru o reprezentație teatrală. Puneau destule probleme, de la instalația de lumini și adaptarea spectacolului la scene mici sau chiar la absența lor, până la acustica proastă, frig, și cabine și locuri pentru spectatori, improvizate. Cu toate acestea Vilar era hotărât să prezinte compania de teatru ca și cum ar fi fost la Chaillot sau Avignon, cu același repertoriu, stil și vedete, printre care se numărau și Gérard Philipe și Maria Casarès. Vilar refuza să lase mai jos ștacheta, pe ideea falsă că cei din clasa muncitoare nu ar fi înțeles ceea ce Parisul cultivat considera drept normal.

Programul TNP de reprezentații teatrale urmate de discuții și dezbateri, în zonele suburbane a durat opt ani. În același timp, se aștepta ca această companie de teatru să aducă teatrului francez recunoaștere internațională, similar Comediei Franceze, deși nu dispunea nici pe departe de aceleași resurse ca aceasta din urmă. Acest lucru însemna turnee în Europa, ca și în Uniunea Sovietică, Canada (Québec), Argentina și Chile, cultura fiind folosită de către Franța pentru a câștiga influență politică. După negocieri permanente cu guvernul pentru condiții mai bune financiare și de muncă pentru compania sa, Vilar a demisionat în anul 1963.

În timpul directoratului lui Vilar la TNP, s-au realizat progrese importante din punct de vedere artistic. Cortina a dispărut de la Chaillot. Cele trei bătăi tradiționale în podea care anunțau începutul spectacolului au fost înlocuite de o trompetă – o practică pe care Vilar o stabilise la Avignon. Stindarde viu colorate fluturau în afara teatrului, pentru a crea o atmosferă de ceremonie, așa cum se întâmpla și la Palatul Papilor, Vilar susținând că serviciul zilnic pentru public nu înseamnă, neapărat, că acesta trebuie să fie sărăcăcios. A eliminat luminile de la marginea rampei, a dat jos rama care înconjura scena, pe care a extins-o până la nivelul sălii pentru a facilita "dialogul cu publicul", atunci când, din pricina mărimii Palatului Chaillot, nu era posibilă crearea unei atmosfere intime. Spațiul fără decor a devenit marca sa. A modificat cu ingeniozitate scenele de la Chaillot și Avignon, în conformitate cu principiul său estetic: a realizat, pe aceeași scenă, spații de joc diferite, pentru a semnaliza schimbarea centrului de atenție, sau schimbările de scenă,

şi a folosit fâşii de lumină pentru a pune în valoare acţiunea, timpul şi locul. Lumina practic înlocuia decorul. Recuzita ocazională – un scaun, o scară, un copac stilizat, mai degrabă decât unul natural, sau o imensă sculptură mobilă realizată de Alexander Calder – toate erau folosite ca obiecte de joc, şi nu pentru efectul lor.

Singura concesie făcută scenei erau costumele bogate şi machiajul expresiv. Costumele istoricizau personajele, ajutând spectatorii să le situeze în perioada corectă, lucru necesar, credea Vilar, unui teatru cu un repertoriu plin de clasici francezi. *Cidul* (1951) şi *Lorenzaccio* (1952) au devenit spectacolele-marcă ale teatrului. Ataşamentul lui Vilar pentru repertoriul naţional era intim legat de factori pragmatici şi ideatici. În zona pragmatică, Vilar era conştient de dimensiunea "naţională" a sarcinii sale: era responsabil pentru Théâtre National Populaire, ceea ce, le reamintea el criticilor săi, îl obliga să arate spectacole de teatru franceze în străinătate (ibid.: 210). Pe de altă parte, Vilar insista asupra importanţei pe care o au clasicii francezi pentru teatrul *popular*, pentru că scriitorii clasici, indiferent de ţară, reprezintă mijlocul cel mai bun de educaţie generală şi culturală. În felul acesta, ei aparţineau, în aceeaşi măsură, acelor *classes laborieuses*, ca şi altora.

Inovaţiile multiple ale lui Vilar au reuşit să redea actorului importanţa locului său în economia spectacol. Ceea ce căuta în jocul unui actor era acea calitate "internă" care îi oferea capacitatea de a proiecta emoţii, gânduri, acţiuni ce se delimitau total de histrionismul afişat. În acest punct Vilar se asemăna cu ideile lui **Copeau** şi ale teatrului său, Vieux Colombier, ca urmare TNP-ul a dezvoltat un stil sobru de actorie, care imprima producţiilor lui Vilar un aer de echilibru şi armonie.

"Stilul" TNP-ului, nota Vilar, se baza pe un efect de distanţare natural, care a ajutat compania în abordarea lui Brecht (ibid.: 250). A fost primul regizor de teatru francez care a pus în scenă Brecht, mai întâi *Mutter Courage* la Suresnes (1951), urmat de premierele de la Chaillot cu *Ascensiunea lui Arturo Ui* (1960), *Omul cel bun din Sîciuan* (1960) şi *Viaţa lui Galilei* (1963). Spre întristarea lui, detractorii săi au găsit Brecht-ul său mult prea moral şi prea puţin politic, din cauza înţelegerii deficitare pe care Vilar o avea în ceea ce priveşte scopul final al spectacolului, şi anume trezirea curiozităţii şi a facultăţilor critice ale claselor

sociale de jos.[1] Cu toate acestea, acolo unde Brecht propaga ideea conştiinţei revoluţionare, Vilar ţintea la ceea ce poate fi cel mai bine numit drept conştiinţă civică.

Vilar a atacat statutul pe care regizorul îl căpătase de la Copeau încoace, argumentând că relaţia dintre actor şi spectator era mult mai importantă. A mers atât de departe încât l-a numit pe regizor "un creator de miracole egocentric", declarând că mizanscena "trebuie înlăturată, asasinată" (ibid.: 295, 255); prefera să vorbească despre el însuşi ca *régisseur* (regizor tehnic), şi despre munca sa la spectacol ca despre *régie*. Atacul său asupra pretenţiilor mari pe care regizorii le aveau în ceea ce priveşte importanţa muncii lor, venea din preţuirea pe care Vilar o avea faţă de text. Scopul spectacolului era să respecte textul pe care îl reprezenta. Pentru Vilar, "autorul este creatorul teatrului", în timp ce *regisséurs* şi actorii sunt numai interpreţii Cuvântului autorului (Vilar 1955:65).[2] Ca urmare, mizanscena nu putea pretinde să fie un act de creaţie în adevăratul sens al cuvântului. Cel mult putea fi considerată un act triplu de interpretare a autorului, realizată de către *régisseur*, actori şi public. (ibid.: 96).

Textele preferate ale lui Vilar, din dramaturgia sa naţională sau universală, erau acelea din care putea extrage teme care, credea el, se refereau la problemele presante ale zilelor lui. Temele cu cea mai mare semnificaţie pentru el din textele clasicilor erau: războiul, tirania şi puterea, ca în *Cinna* lui Corneille (1954), *Prinţul von Homburg*, de Kleist (1952) sau *Moartea lui Danton* de Büchner (1953) care, în regia lui Vilar, era un spectacol depre stalinism; impactul corupţiei (*Lorenzaccio*); şi a tot-prezentei ideologii a banilor (*Le Faiseur /Întreprinzătorul* de Balzac, 1957). Textele clasice "eroice" ale repertoriului său, de la *Cidul* la *Antigona* lui Sofocle (1960), explorau lupta conştiinţei individuale cu autoritatea, reprezentată de obicei de către stat. Această temă a fost redescoperită de către Vilar în texte moderne precum *Omor în catedrală* (1952), piesa *Viaţa lui Galilei* a lui Brecht sau cea a lui Robert

[1] Vezi, în special, Copfermann, Emil (1969) "Et si ce n'était pas Vilar?" în *Le Théâtre populaire, pourquoi?*, Paris; Maspéro: 199-206

[2] Litera mare pentru "Cuvânt" este sublinierea mea.

Bolt *Un om pentru toate anotimpurile/ A Man for all Seasons*, reintitulată *Thomas More* (1963.)

În ceea ce priveşte textele contemporane, alegerea lui Vilar reflecta aceleaşi idei, focalizându-se mai deschis pe problematici curente pentru ora aceea: nazismul (Brecht), gaulismul şi războiul din Algeria (*Le Crapaud-Buffle /Lingăul-Bizon*, Armand Gatti, 1959) şi războiul atomic (*Nucléa* lui Henri Pinchette, 1952). Vilar a pus în scenă un număr de piese contemporane franceze la teatrul Récamier, pe care îl închiriase ca spaţiu experimental. Deşi această întreprindere a sa a fost de scurtă durată, şi fără succes, trebuie să-i dăm credit pentru dorinţa sa de a expune unui public mai larg dramaturgi precum Gatti, Vinaver, Vian, Pinget şi Obaldia. Se lamenta că nu existau texte contemporane potrivite nevoilor sale şi credea că "Teatrul absurdului" nu avea preocupări civice, deşi a pus în scenă *Ultima bandă a lui Krapp* de Beckett, la teatrul Récamier, în 1960.

Alte lecturi:

Bardot, Jean Claude (1991) *Jean Vilar*, Paris: Armand Colin.

Leclerc, Guy (1971) *Le TNP de Jean Vilar*, Paris: Union Générale de l'Edition.

Vilar, Jean (1955) *De la Tradition théâtrale*, Paris: Gallimard.

(1975) *Le Théâtre, service public et d'autres texts*, prezentate şi notate de către Armand Delcampe, Paris: Gallimard.

Wehle, Philippa (1974) *Model for an Open Stage: a Study of Jean Vilar's Theatre for People*, Columbia University, dizertaţie nepublicată.

În româneşte:

Vilar, Jean, *Tradiţia teatrală*, traducere şi note de Paul B. Marian, Editura Meridiane, Bucureşti, 1968.

MARIA SHEVTSOVA
traducere Anca Ioniţă

TADEUSZ KANTOR (1915 – 1990)

Tadeusz Kantor, artist vizual, teoretician, regizor de teatru şi fondator (împreună cu Maria Jarema) al companiei de teatru CRICOT 2 (1955), s-a născut la Wielopole, Polonia. A urmat şcoala la Tarnów şi Cracovia. Ca student la pictură şi scenografie al Academiei de Arte Frumoase din Cracovia (1933-1939), Kantor a făcut cunoştinţă cu simbolismul, constructivismul şi mişcarea Bauhaus. În 1938 a fondat Teatrul Efemer (Mecanic), unde a prezentat *Moartea lui Tintagiles* de Maurice Maeterlinck. În anul 1942, împreună cu un grup de tineri pictori, Kantor a organizat, în timpul ocupaţiei naziste, o companie de teatru *underground* experimentală ce se numea Teatrul Independent, pentru care a regizat *Balladyna*, de Juliusz Slowacki (1942) şi *Întoarcerea lui Odysseus* a lui Wyspianski (1944). Aşa cum el însuşi a notat în "Lecţia 1" din "Lecţiile de la Milano" (Kantor 1993) această producţie s-a dovedit a fi esenţială pentru crearea conceptelor sale teatrale de obiect, realitate de cel mai jos rang şi spaţiu autonom. Aceste concepte au fost explorate cu atenţie începând cu anul 1944 până în anul 1990, perioadă în care Kantor a pus sub semnul întrebării versiunile oficiale ale istoriei, care reuşiseră să cosmetizeze bântuitoarea întrebare a lui Adorno despre ce înseamnă „a reprezenta" după Auschwitz, şi a chestionat convenţiile ce reglementează creaţia artistică şi expunerea artei către public.[1]

Astfel:

1944. CRACOVIA. TEATRU CLANDESTIN. ÎNTOARCEREA LUI ODYSSEUS DE LA ASEDIUL STALINGRADULUI.
Abstracţionismul care a existat în Polonia până la izbucnirea celui de-al Doilea Război Mondial, a dispărut în perioada genocidului în masă. (…)
Opera de artă şi-a pierdut puterea.

[1] Vezi Adorno, Theodor (1978) 'Commitment' în Arato, Andrew and Gebhardt, Eike (eds) *The Essential Frankfurt School Reader*, Oxford: Basil Blackwell: 300–318.

Re-producerea estetică şi-a pierdut puterea.
Mânia fiinţelor umane prinse în cursă de către alte fiare umane a blestemat A R T A. Nu am avut decât puterea de a înşfăca primul lucru aflat la îndemână.
OBIECTUL REAL
şi să-l numim operă de artă!
Cu toate acestea,
era un obiect S Ă R A C, incapabil de a avea vreo funcţie în viaţa reală, un obiect gata de a fi aruncat.
Un obiect deposedat de o funcţie a vieţii care l-ar fi salvat.
Un obiect care fusese dezgolit, fără funcţie, a r t i s t i c! (…)
Un scaun de bucătărie…
Un obiect care era golit de orice funcţie a vieţii a ieşit la suprafaţă pentru prima oară în istorie.
Acest obiect era gol.

(Kantor, 1993: 211-12)

Luând în considerare semnificaţia şi direcţiile de transformare din arta secolului douăzeci, în general, ca şi cele din mişcarea Dada, suprarealism, arta abstractă şi arta informală, în particular, Kantor subliniază aici drumul pe care l-a parcurs de la formele geometrice şi abstracte, care aveau să şteargă sau să transceadă evenimente istorice precum Primul şi cel de-al Doilea Război Mondial, către realitatea degradată plină de obiecte pe care evenimentele războiului le decojiseră de caracteristicile lor funcţionale. Nu numai obiectul îşi pierduse funcţia artistică. După Kantor, mai important era faptul că Odysseus, în producţia din 1944 *Întoarcerea lui Odysseus* "refuza categoric să fie numai o imagine, o reprezentare. (…) În timpuri de nebunie create de om, în timpuri de război, moartea şi trupele ei înfricoşătoare, care refuzaseră să li se pună cătuşe de către Raţiunea şi Bunul Simţ Uman, au izbucnit în, şi au fuzionat cu sfera vieţii" (ibid.: 274). Patosul dramei şi personajele ei mitologice erau aruncate în viaţa de zi cu zi – reprezentată în acest caz de către război – şi fuzionau cu ea. Piesa nu a fost realizată într-o clădire a unui teatru, ci într-o cameră care "fusese distrusă":

cărămizi goale se holbau de sub zugrăveală, ghipsul curgea din tavan, din podea lipseau câteva scânduri, pachete abandonate zăceau acoperite de praf, bucăți de epavă erau împrăştiate peste tot, scânduri goale, rămăşiţe ale punții unei nave erau aruncate la orizontul acestui decor în descompunere, o mitralieră se odihnea pe o grămadă de fier vechi, o portavoce militară atârna de un cablu metalic ruginit. Silueta aplecată a unui soldat cu caschetă şi o pelerină decolorată (a unui soldat german) stătea în picioare, în fața unui zid. În această zi de 6 iunie 1944, soldatul devenise parte din acestă cameră.

(Ibid.: 272)

Dacă în 1944 Kantor îşi focaliza atenția asupra unui obiect care îşi pierduse, din cauza războiului, funcțiile pre-alocate, în 1963, obiectele expuse în cadrul Expoziției Populare făceau irelevantă orice clasificare prin care acestea erau localizate în secvențe de timp şi spațiu unificatoare. În schimb, obiectele îşi re-articulau funcțiile în relații formate accidental, care nu puteau fi anticipate conform nici unei norme prestabilite. Expoziția Populară, cunoscută şi ca Anti-Expoziția, aduna obiecte care de obicei erau împinse către marginile activității creative, cosmetizate cu ajutorul convențiilor tradiționale şi respinse ca irelevante: "Era un inventar (de fapte, obiecte teatrale, desene, schițe, rețete, scrisori, bilete de tramvai şi autobuz, etc.) fără niciun fel de cronologie, ierarhie sau localizare.[2] Astfel, atenția era concentrată mai degrabă pe structura lor inerentă, decât pe efectele lor adunate; pe procesul manual de semnificare decât pe suveranitatea vizuală a ochiului care produce imaginea reprezentațională într-un spațiu clasic, tridimensional; pe procesele non-figurative, non-ilustrative; pe "ceea ce refuză consolarea formelor corecte, pe ceea ce refuză consensul gusturilor ce permite o experiență comună a nostalgiei imposibilului şi investighează noile prezentări."[3]

Pentru a realiza acest lucru Kantor a încorporat elemente confecționate de-a gata *(ready-made)* – obiecte, evenimente şi mediu – în activitatea artistică. Aşa cum observa Kantor:

[2] Kantor, Tadeusz (1976) 'Zero' în *Ambalaze*, Warszawa: Galeria Foksal: 21

[3] Lyotard, Jean-François (1993) *The Postmodern Explained*, trans. Don Barry, Bernadette Maher, Julian Pefanis, Virginia Spate and Morgan Thomas, Minneapolis: University of Minnesota Press: 15.

Realitatea poate fi numai
'f o l o s i t ă'. (…)
Folosirea realității
în a r t ă
semnifică
o anexare a realității. (…)
În timpul acestui proces,
realitatea
t r a n s g r e s e a z ă
propriile sale l i m i t e
şi se mişcă în direcția
'i m p o s i b i l u l u i'.
Realitatea anexată conține în sine
obiecte reale,
situații,
şi un mediu descris
de timp şi loc.

(ibid.: 96-97)

Strategia anexării realității semnifică un proces de explorare a funcției obiectelor în relație cu alte elemente poziționate în spațiu. Îi permitea artistului "să fie surprins, accidental şi neaşteptat, de către sfera necunoscută şi ignorată a realității, care intervine în artă" (Borowski 1982: 76). În producția lui Kantor cu piesa lui Stanislaw Ignacy Witkiewicz *Caracatița*(1956), mediul, obiectele şi actorii erau angajați într-un proces complicat de constituire a unor formații spațiale diverse, a unor şocuri şi tensiuni care să deblocheze imaginația şi să spargă carapacea impregnabilă a piesei. Această explorare a luat forme diferite, în momente diferite, pe parcursul anilor 1960. În "Teatrul Informel"[4] (1961) Kantor explora materia:

[4] Nota traducătorului: Arta informelă (din franceză: "fără formă") este un curent ce s-a născut la începutul anilor 1940, ca reacție la abstractizarea geometrică a curentelor de început de secol 20 (cubism, futurism, etc.). Noul stil de pictură rămâne abstract, găsindu-şi, însă, sursa de creație în angajarea emoțională şi fizică a artistului. Printre pictorii care aparțin acestui curent al anilor '40 –'50 se numără Jean Dubuffet, Wols şi Willem de Kooning.

(un aspect necunosct al REALITĂȚII sau al stării sale elementare),
care este
eliberat de necesitatea de a se conforma legilor realității,
este fluid şi în continuă schimbare;
scapă constrângerilor impuse de definițiile logice;
face toate încercările de a o comprima într-o formă solidă ridicolă,
neajutorată, şi inutilă.
este peren distructiv pentru toate formele,
fiind nimic mai mult decât o manifestare;
este accesibil numai prin forțele distrugerii,
prin capriciu şi risc de COINCIDENȚĂ,
prin acțiune rapidă şi violentă.

(Kantor 1993: 51)

În "Teatrul Zero" (1963; vezi ibid.), Kantor repoziționează radical reprezentarea stărilor emoționale ale actorilor şi relația lor cu textul dramatic. În *Nebunul şi călugărița* (1963), a folosit o construcție făcută din scaune pliante, numită "maşina morții". În timp ce opera pe scenă, maşina distrugea posibilitatea de a prezenta un text dramatic, iar personajele lui – actorii – împinşi la o parte, trebuia să se lupte pentru spațiul de joc şi pentru a nu fi aruncați din scenă. Atât timp cât acțiunea de pe scenă era construită prin referințe la alte evenimente ce aveau loc în mediul de pe scenă, acțiunile nu puteau ilustra subiectul piesei, după cum nici actorii nu puteau crea iluzia personajelor lor; actorii nu puteau să se reprezinte decât pe ei înşişi şi propriile lor emoții. Astfel, "Teatrul Zero" reprezenta un detur de la satisfacerea instantanee a publicului: îşi tachina spectatorii prin lipsa sincronicității dintre text şi acțiunea de pe scenă, ca şi cea dintre emoțiile aşteptate şi exprimarea propriei stări emoționale a actorilor.

În "Teatrul Happening" (1976; vezi ibid.), Kantor atrăgea atenția asupra realității de zi cu zi şi asupra potențialului ei de a fi un mediu non-conceptual sau un obiect gata făcut "găsit; un obiect a cărui structură era densă şi a cărui identitate era delineată de către propria ficțiune, iluzie

şi dimensiune psiho-fizică" (ibid.: 85). Folosind obiecte, materie, obiecte marginalizate, obiecte degradate care erau poziționate în cadrul țesăturii dinamice, fluide şi deschise a realității, Kantor arunca o provocare modelului de activitate culturală sau artistică care se baza pe reprezentarea artistică a imaginii/obiectului sau a textului. (Experimentele teatrale ale lui Kantor prin care a continuat să dezvolte aceste idei între 1965 şi 1969, au luat forma happeningurilor).[5]

Manifestul "Teatrul Morții" (1975; vezi ibid.) a marcat o schimbare în ceea ce priveşte experimentele teatrale ale lui Kantor. Spectacolele care i-au urmat explorau noțiunile de memorie, istorie, mit, creație artistică şi funcția artistului ca un cronicar al secolului douăzeci. În *Clasa moartă* (1975) explorarea amintirilor avea loc într-un spațiu aflat în spatele unei bariere de netrecut. Spectatorii care intrau în spațiul reprezentației întâlneau un grup înghețat de Oameni Bătrâni care aşteptau un semn de la Kantor pentru a se angrena într-un proces de construcție şi deconstrucție a amintirilor, a unor narațiuni istorice, şi pentru a aduce la viață fragmente uitate din viața lor personală. Spectacolul *Wielopole, Wielopole* (1980) a introdus conceptul de cameră a memoriei, care era locuită de membrii familiei Kantor, care aduceau în prim plan procesul dubios de reconstrucție a memoriei personale private şi publice. *Wielopole, Wielopole* a fost încercarea lui Kantor de a da o formă materială amintirilor sale vizuale, puse în scenă într-un spațiu tridimensional. *Lăsați artistul să moară* (1985) a continuat proiectul "memoriei". De data aceasta, teoria sa a negativelor a modificat noțiunea de cameră a memoriei – acum numită "cameră-depozit a memoriei". Spațiul de joc era locul unde amintirile, în loc să se desfăşoare liniar, erau super-impuse, una peste cealaltă. Nimic nu descrie mai bine acest proces decât următoarea declarație făcută de Kantor:

> *Sunt făcut din multiple serii de personaje care îmbrățişează toate posibilitățile din copilărie până la momentul prezent*
> *toate mărşăluind din ADÂNCURILE TIMPULUI.*
> *Toate sunt eu.*

[5] Kobialka, Michal (2002) 'Tadeusz Kantor's Happenings: Reality, Mediality, and History', *Theatre Survey* 43 (1): 59-79

Stau pe scenă: EU, CEL REAL.
Pe pat stă unul dintre gemeni:
EU, CEL CARE MOARE…
Imediat va apărea UN MIC SOLDAT –
EU LA VÂRSTA DE ŞASE ANI
ÎNTR-UN CĂRUCIOR.

(Ibid.: 342)

În spectacolul *Nu mă voi întoarce niciodată* (1988) Kantor explora conceptul de "han al memoriei", care exista dincolo de constrângerile timpului şi spaţiului, unde Kantor, Sinele său, putea în sfârşit să-şi întâlnească propriul trecut, pe Ceilalţi. Aşa cum nota, până acum:

Când am vrut să mor,
altcineva murea pentru mine.
Juca rolul meu murind. (…)
Când (…) am continuat să mă întorc la amintirile
Clasei mele,
nu eram eu, ci ceilalţi (actorii)
care se întorceau la băncile lor.

(bid.: 353)

În hanul memoriei Kantor descria dihotomia dintre Sine şi obiectele creaţiei sale prin integrarea sa totală în acţiunea de pe scenă, care se defăşura ca un colaj de obiecte din spectacolele sale anterioare şi de întâlniri neaşteptate cu obiecte ale creaţiei sale.

Producţia *Azi e ziua mea* (1990) era plină de obiectele şi oamenii aflaţi în camera imaginaţiei/memoriei a lui Kantor: picturile sale, obiecte şi personaje din producţii anterioare, oameni, şi aşa mai departe. Toate participau în procesul de explorare a relaţiei dintre lumea Iluziei şi lumea Realităţii.[6] Această producţie continua procesul iniţiat în spectacolul *Nu mă voi întoarce niciodată*, în timp ce demola bariera de netrecut pe care Kantor o stabilise în 1975, prin plasarea unor bănci de şcoală într-un colţ al spaţiului de joc, separate de public prin două frânghii. Acum spaţiul

[6] Vezi Kantor (1993) Part 2, 'The Quest for the Self/Other: A Critical Study of Tadesuz Kantor's Theatre' pentru a discuţie detailată a conceptului memoriei în spectacolele lui Kantor din perioada 1975 – 1990.

artei şi spaţiul vieţii convergeau, se suprapuneau şi fuzionau "împărţind aceeaşi soartă şi acelaşi destin" (ibid.: 383).

Experimentele teatrale ale lui Kantor şi cronicile sale asupra istoriei oficiale şi neoficiale ale secolului douăzeci sunt o mărturie că teatrul său este un răspuns adus realităţii, şi mai puţin o reprezentare a sa – oricare ar fi această realitate, fie că este vorba de cel de-al Doilea Război Mondial, Europa de după război sau Polonia socialistă. Teatrul, insista el:

> *este o activitate care apare atunci când viaţa este împinsă către limitele sale ultime, acolo unde toate categoriile şi conceptele îşi pierd înţelesul şi dreptul de a exista; acolo unde nebunia, febra, isteria şi halucinaţia sunt ultimele bariere ale vieţii înainte de apropierea de TRUPELE MORŢII şi de MARELE TEATRU al morţii.*
>
> (ibid.: 149)

Alte lecturi

Bablet, Denis (1983) *Tadeusz Kantor*, Paris: CNRS Editions.

Banu, Georges (ed.) (1990) *Kantor, l'artiste a la fin du XXé siécle*, Paris: Actes Sud-Papiers.

Borowski, Wieslaw (1982) *Tadeusz Kantor*, Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne I Filmowe.

Kantor, Tadeusz (1993) *A Journey Through Other Spaces: Essay and Manifestos: 1944 – 1990*, ed. And trans. Michal Kobialka, Berkeley: University of California Press.

Plesniarowicz, Krzysztof (ed.) (1999) *Hommage a Tadeusz Kantor*, Krakow: Cricoteka.

(2000) The Dead Memory Machine: *Tadeusz Kantor's Theatre of Death*, Aberystwyth: Black Mountain Press.

În româneşte:

Michal Kobialka – *O călătorie în alte spaţii: Teatrul lui Tadeuz Kantor*, traducerea Cipriana Petre, Colecţia FNT, editată de Facultatea de Teatru şi Televiziune, Cluj, 2010.

Repetiţiile şi teatrul reînnoit – secolul regiei, volum conceput şi realizat de George Banu, traducerea Mirella Nedelcu-Patureau, editura Nemira, 2009.

MICHAL KOBIALKA
traducere de Anca Ioniţă

JOAN LITTLEWOOD (1914 - 2002)

Descrisă de unul dintre colaboratorii săi, Murray Melvin, ca "Galileo al nostru: ea a deschis noi lumi pentru noi" (Independent, 26 martie 1994), regizoarea britanică Joan Littlewood a fost pionierul unei practici teatrale hrănite din cercetare creativă, experimentare formală, urgență politică şi dintr-un respect profund pentru umanitate şi o celebrare a acesteia în toată complexitatea, frumusețea, eşecurile şi umorul ei. Respingând metodele sterile, burgheze ale teatrului britanic pe care le cunoştea de la RADA (Royal Academy of Dramatic Art – şcoala de teatru oficială din Marea Britanie, *n.trad.*), pe care o frecventase la începutul anilor 30, Littlewood s-a mutat la Manchester unde s-a implicat în mişcarea de teatru a muncitorilor. Aici l-a întâlnit pe Ewan MacColl împreună cu care a fondat în 1936 Uniunea teatrală, un nucleu de actori, designeri şi tehnicieni decişi să producă un teatru care să se confrunte cu forțele sociale şi politice contemporane, inclusiv cu războiul dintre clasele sociale, cu abia înmugurita mişcare pacifistă, cu războiul civil din Spania şi cu mişcarea fascistă aflată în expansiune. După ce mişcarea a fost forțată să se desființeze în timpul celui de al doilea război mondial, câțiva membri ai fostei Uniuni teatrale s-au reorganizat în 1945 într-o companie pe care au numit-o Theatre Workshop şi au început să prezinte în turneu piese noi de Ewan MacColl în nordul industrializat al Angliei, în Scoția şi în Ținutul Galilor.

În 1952 Theatre Workshop a luat decizia de a-şi asigura o bază permanentă la Theatre Royal, Stratford East, în Londra. Această mutare în centrul metropolitan a determinat plecarea lui MacColl, care se temea că astfel bazele filosofice şi metodele companiei vor fi amenințate. În deceniul următor, reinterpretările radicale ale clasicilor, noile piese vibrante, formele de teatru populare, experimentele de avangardă, inventivitatea teatrală şi reprezentările zguduitoare ale vieții clasei muncitoare i-au adus grupului Theatre Workshop reputația de a fi revigorat scena britanică. Compania s-a remarcat drept una dintre cele mai aclamate de critică şi influente din Europa. Totuşi, de-a lungul carierei

sale, Littlewood a purtat o luptă nesfârşită cu ostilitatea finanţatorilor ce refuzau să-i recunoască originalitatea şi influenţa în teatru printr-o susţinere financiară adecvată.[1] Forţată să curteze managerii din West End, decişi să câştige de pe urma formulelor de succes ale Theatre Workshop, Littlewood s-a retras din regie după epocala ei producţie cu *Oh, what a Wonderful War!/ Oh, ce război minunat!* (1963), iar în 1975 a ieşit complet din teatru după moartea lui Gerry Raffles, partenerul ei de viaţă de-a lungul unei lungi perioade şi directorul Theatre Workshop.

Littlewood a scris la un moment dat: "nu cred în supremaţia regizorului, a scenografului, a actorului şi nici măcar în aceea a scriitorului. Numai prin colaborare această extraordinară artă a teatrului reuşeşte să supravieţuiască şi să aibă succes"[2], şi şi-a menţinut credinţa în importanţa muncii în colectiv, precum şi în importanţa împărţirii ideilor, abilităţilor şi creativităţii. Mai presus de orice ea a refuzat să adopte o prezenţă directorială autocrată, prestabilind care va fi rezultatul unei producţii înainte de începerea repetiţiilor. Littlewood insista: "nici o minte şi nici o imaginaţie nu poate prevedea ce va deveni o piesă până ce toţi stimulii fizici şi intelectuali, care se cristalizează în poetica autorului, nu vor fi fost înţeleşi de către membrii companiei, iar apoi încercaţi – în termeni de mimare, discuţie şi muzică exactă a gramaticii; cuvinte şi mişcare se aliază şi se integrează într-un întreg"[3].

Plină de zel în a se îngriji de un ansamblu teatral care să poată demonstra o inteligenţă fizică, emoţională şi creativă, Littlewood a găsit căi de a facilita aceste calităţi prin cercetare, antrenament şi un proces dinamic de repetiţii. Ea a fost o susţinătoare a antrenamentelor regulate pentru voce şi mişcare prin care încuraja actorii calificaţi să-şi întărească meşteşugul şi prin care crea un vocabular incorporând cunoştinţele lor comune. Întâlnindu-se prima dată cu munca lui Laban[4] la RADA,

[1] Holdsworth, Nadine (1999) They'd Have Pissed on my Grave: the Arts Council and Theatre Workshop, New Theatre Quarterly 15 (57): 3-16

[2] Litlewood, Joan (1965) „Goodbye Note from Joan" in Marrowitz Charles, Milne, Tom and Hale, Owen (eds) The Encore Reader, London: Methuen: 133

[3] Ibid.: 133

[4] Nota traducătorului: Rudolf Laban (1879-1958) a fost dansator, coregraf şi teoretician al mişcării.

Littlewood i-a îmbrățișat teoria şi analiza sistemului chinestezic[5] şi l-a invitat pe Jean Newlove care studiase cu Laban să se alăture companiei Theatre Workshop în 1948. Membrii companiei au transpus ideile lui Laban privind interrelaționarea dintre timp, spațiu şi energie, aplicându-le la caracterizarea fizică, ritm şi dinamică spațială, pentru a contracara "o rezistență internă pe care o avem cu toții față de folosirea propriilor corpuri în feluri diferite de cele cu care ne-am obişnuit" (Goorney 1981: 159).

Într-o desprindere radicală de tradiția bazată pe text a teatrului britanic din acea epocă, acest antrenament formal presupunea jocuri şi improvizație menite să "dezvolte inițiativa, să trezească curiozitatea, să exerseze imaginația" (Littlewood 1994: 199). Scopul era acela de a crea condițiile pentru inovație teatrală, printr-un "proces de gândire" (ibid 372) care capacita actorul să fie original, intuitiv, sensibil şi *autentic*, în repetiții şi în spectacol. Improvizația intensivă intenționa să surprindă autenticitatea umanului din interacțiunea zilnică, stările schimbătoare, tăcerile, detaliile fizice, ritmurile, textúrile, antagonismele, tiparele de vorbire şi relațiile spațiale complexe, aşa încât actorii să poată *trăi* mai degrabă decât să *joace* pe scenă, ei completându-se şi contrapunctându-şi reciproc acțiunile, ca un veritabil ansamblu de jazz. Lucrând la piese clasice, actorii cercetau substratul social al textului, analizau obiectivele, experimentau cu fiecare rol şi înlocuiau dialogul cu limbajul colocvial, jargoane sau acțiuni ca să obțină împreună cea mai eficientă sincronizare, rostire şi ton. Noile piese erau puncte de plecare pentru improvizație, iar Littlewood a căpătat reputația că taie, reconfigurează şi adaugă material, acesta fiind răspunsul ei la cerințele evenimentului viu şi ale interacțiunii creative dintre text şi spectacol. Această tendință a asigurat angajarea Theatre Workshop în campania împotriva cenzurii în teatru, mai ales după deschiderea unei anchete pentru spectacolul cu piesa lui Henry Chapman, *You won't always be on top/ Nu vei fi mereu în vârf* din 1957.

[5] Nota traducătorului: sistem care se bazează pe interpretarea limbajului corporal, gesturi şi expresii faciale – sau, mai formal, a comportamentului non-verbal legat de mişcarea, fie a unor părți din corp, fie a corpului ca întreg.

Una dintre calităţile remarcabile ale lui Litlewood ca regizor era abilitatea ei de a menţine în centrul interesului explorarea, experimentul şi improvizaţia până în ultimul moment în procesul de repetiţie. Cu seara premierei bătând la uşă, ea încă sculpta şi coregrafia materialul astfel încât să genereze relaţiile spaţiale cele mai potrivite şi o secvenţiere dramatică a imaginilor, a formaţiilor de grup, a schimbărilor de tempo, ritmuri, tonuri, energie, text, muzică, mişcare şi acţiune. Chiar şi atunci, Littlewood refuza să admită închiderea, fixarea şi reînvierea de-o seară a unor corpuri frumos ambalate. Orice semn de complacere, de comoditate, de "tras la public" sau de "afurisită de exagerare actoricească"[6] era denunţat în note scânteietoare afişate pe pereţii cabinelor, ironizat cu cerbicie în întorsături de frază şi genera de obicei nesfârşite repetiţii. Succesul acestor metode riguroase şi neconvenţionale se baza pe încrederea construită în timp între colaboratori cu vechime. Totuşi, de-a lungul anilor, Theatre Workshop a devenit o alianţă destul de liberă de participanţi care veneau şi plecau, în timp ce membrii stabili plecaseră să facă munci mai lucrative în altă parte sau erau încurcaţi în transferuri în West End. Această dispersare însemna că Litlewood lucra din ce în ce mai mult cu actori nefamiliarizaţi cu tehnicile de improvizaţie sau cu posibilităţile metodelor ei imprevizibile.

Din punct de vedere estetic, Littlewood se inspira dintr-un amestec eclectic de surse. Ca o coţofană, ea devora, fura şi reconstituia idei din marea tradiţie populară a grecilor, *commedia dell' arte* şi teatrul Renaşterii, dar şi din idei contemporane de punere în scenă, strategii de compoziţie, dispozitive scenice şi stiluri de interpretare de la Stanislavski, Laban, Meyerhold, Appia, Piscator şi Brecht. Ea asimila idei folositoare, renunţa la restul şi, în acest proces, îşi stabilea propria abordare, destul de flexibilă ca să se adapteze la fiecare text dat şi care o autoriza să angajeze factorul creativ şi critic al spectatorului în feluri diferite. Încă din timpurile când colabora cu Uniunea teatrală, Littlewood şi-a antrenat

[6] Permisiunea acordată Teatrului Clwyd Cymru în 2003 pentru refacerea spectacolului *Oh, ce război minunat!*, text în care Litlewood reitera antipatia ei faţă de "nenorocita de interpretare". Vezi Paget, Derek (2003) "The War Game is Continuous": Productions and Receptions of Theatre Workshop's *Oh, What a Lovely War!*, Studies in Theatre and Performance 23 (2): 71-85.

meşteşugul scenic pentru a anima atât axa orizontală, cât şi pe cea verticală a spaţiului de joc şi pentru a crea un teatru multi-compozit care făcea apel la posibilităţile tehnologice ale design-ului, luminilor şi sunetului. Lucrând îndeaproape cu scenograful John Bury, Littlewood respingea decorurile obişnuite, de serie, în favoarea unor reţele uimitoare de niveluri, rampe, schele, scripeţi, combinate cu zone iluminate, cu raze şi oaze de lumină ce aruncau desăvârşite umbre geometrice. Fiecare producţie aducea o nouă integrare şi straturi de semnificaţii legate de spaţiu, poveste, imagine, sunet, cântece şi coregrafie. Un decor constructivist, secvenţe sonore sincronizate, lumini ritmate şi mişcare stilizată au apărut în spectacolul *John Bullion* (1934). *The Good Soldier Schweik/ Bunul soldat Swejk*" (1938) introducea proiecţii pe fundal şi o estetică a filmului mut. În 1945 spectacolul-coupé al Theatre Workshop alcătuit din *The flying Doctor/Doctorul zburător* de Molière şi *Johnny Noble* de Ewan MacColl folosea comedia grotescă şi caricatura Fraţilor Marx în prima parte, respectiv *commedia dell'arte* în cea de a doua. Partea a doua, o "operă-baladă", folosea amplificarea sunetului, interpretări à cappella, dans şi secvenţe naturaliste.

În anii 50 Littlewood a căpătat o reputaţie internaţională pentru producţiile sale minimaliste desăvârşite, montări moderne pornind de la clasici precum *Arden din Faversham*, alături de descrieri fascinante ale vieţii clasei muncitoare care se combinau cu spiritul exuberant al muzicalului popular. *The Quare Fellow*/*Un tip altfel* de Brendan Behan (1956) a iniţiat tendinţa de a combina discursul popular robust, umorul macabru şi o perspectivă sumbră asupra absenţei umanităţii, totul într-o piesă despre pregătirile ce au loc într-o închisoare în vederea execuţiei unuia dintre cei aflaţi acolo în arest. Ca de obicei, Littlewood se concentra pe acţiunea autentică: "rutina de fiecare zi era improvizată, curăţarea celulelor, fumatul rapid, conversaţiile pe furiş, comerţul cu tutun, plictiseala şi răutatea vieţii din închisoare" (Goorney 1981: 105). O autenticitate similară transmitea şi descrierea realistă a lui Shelagh Delaney din piesa *A taste of Honey/Gustul mierii*, pe care Littlewood a montat-o într-un stil direct, cu glume de varieteu şi o mică orchestră de jazz pătrunzând prin al patrulea perete.

Pentru mulți critici, inventivitatea tehnică, formatul şi divertismentul popular din spectacolul *Oh, ce război minunat!* au atins cel mai înalt punct al reuşitelor cu care se poate lăuda Theatre Workshop. Inspirat de programul rado al lui Charles Chilton, *A long, long trail/ O lungă, lungă judecată*, Littlewood a creat pentru spectacol un cadru muzical alcătuit din cântece exuberante, îndrăznețe, comice din primul război mondial, adăugând un colaj de stiluri de joc antagonice care sublinia brutalitatea absurdă a războiului şi se transforma într-o sfidătoare celebrare a rezistenței şi supraviețuirii. Imagini proiectate de-a lungul întregii lărgimi a scenei cu postere ce făceau reclamă recrutării erau urmate de dovezi fotografice despre victimele de război. Între timp, pe un panou dedicat ştirilor apăreau informații contextualizate, despre armele de ucidere în masă şi statistici oficiale despre lupte pierdute sau câştigate. Tehnicile jurnalistice uzuale funcționau în interacțiune dinamică cu acțiunea cu multe fațete din spectacol: interjecțiile ludice ale unui maestru de ceremonii, actori, clovni ce jucau scheciuri satirice, acte de vodevil sau scene realiste de viață.

Alături de interesul ei pentru procesul de lucru al spectacolelor şi pentru estetică, Littlewood se reîntorcea constant la materiale ce ridicau întrebări urgente despre responsabilitatea umană, acțiunea politică şi răspunderea etică. În 1936, războiul civil din Spania a generat o montare cu *Fuenteovejuna/ Fântâna turmelor* a lui Lope de Vega, o poveste a revoltei împotriva stăpânilor feudali tiranici, care promova solidaritatea cu lupta Brigadei Internaționale de luptă împotriva fascismului şi forțelor lui Franco. Implicațiile şi anxietatea generalizată generate de descoperirea energiei atomice şi evenimentele de la Hiroshima şi Nagasaki au hrănit spectacole ca *Uranium 235* (1946). *The Other Animals/Celelalte animale* (1948) prezenta o meditație filosofică despre natura adevărului şi conştiință din perspectiva unui prizonier politic. Piesa în stil de vodevil a lui Brendan Behan, *The Hostage/Ostaticul* (1958) ataca fără discriminare legile coloniale impuse de Marea Britanie, IRA şi biserica catolică, printre alte instituții, menținând în acelaşi timp preocuparea pentru misiuni umanitare, fiind vorba despre un soldat de 18 ani ucis din greşeală, după ce fusese luat ostatic în semn de protest față de planul Marii Britanii de a executa un revoluționar IRA. Chiar şi

când Littlewood avea de-a face cu clasici, ea nu aplica operei lor obişnuitul tratament reverenţios, ci făcea totul pentru a ajunge la subiecte arzătoare, cu rezonanţă politică, chiar dacă asta însemna tăieturi importante în text sau rearanjarea scenelor. Explicând versiunea ei de *Macbeth* în costume moderne, care făcuse din Macbeth un dictator faţă în faţă cu un pluton de execuţie pentru crimele sale împotriva umanităţii, Littlewood spunea:

> *”Poezia din timpul lui Shakespeare era una activă, viguroasă, dinamică, adică era ca oamenii cărora le aparţinea. Dacă Shakespeare mai are vreo semnificaţie astăzi, un spectacol cu opera lui nu trebuie privit ca o reconstrucţie istorică, ci ca un instrument destul de ascuţit cât să provoace gândul, să extindă atenţia omului asupra problemelor sale şi să-i întărească credinţa în semenii săi.”* (citat din Goorney 1981: 154)

Oh, ce război minunat! a cimentat această tradiţie a criticii social politice, cu o disecţie satirică a imperativelor capitaliste, a relaţiilor dintre clasele sociale şi a urmărilor devastatoare ale Marelui Război, ”un război care să pună capăt tuturor războaielor”, re-interpretat în umbra lungă a celui de-al doilea război mondial şi a răspândirii erorilor politice din foarte prezentul la vremea aceea Război Rece. Cum angajamentele sale în teatrul profesionist au scăzut de-a lungul anilor 60, Littlewood şi-a redirecţionat energiile tot mai mult spre proiecte locale care întăreau democraţia culturală. În particular, ea a iniţiat proiectul rămas nerealizat *Fun Palace/Palatul bunei-dispoziţii*, descris ca o ”universitate a străzii”[7]. Littlewood reconceptualizase ce ar putea include ”distracţia” în epoca tehnologiei, propunând o combinaţie de artă înaltă, cultură populară şi educaţie într-un unic, vast, complex care să funcţioneze în cartierul East End al Londrei. Împreună cu arhitectul Cedric Price, Littlewood a prevăzut o reţea flexibilă de activităţi multiple, care estompa graniţa dintre viaţa de zi cu zi şi teatru, dintre educaţie şi distracţie, dintre observare şi participare, dintre plăcere şi demers intelectual, dintre obţinerea unor noi îndemânări şi bucuria de a nu face nimic. Mai presus de orice,

[7] Litlewood, Joan (1964) „A Laboratory of Fun”, New Scientist 22, 14 May: 432

Littlewood lupta să încurajeze participarea activă într-un spațiu public, comun, cu intenția de a anima preocupările umaniste cu transformările sociale şi valorile bazate pe comunitate care ieşiseră la suprafață în cele mai bune dintre operele sale. De la abordarea clinică din *Living Newspapers*, la revitalizarea clasicilor, apoi la tragi-comediile tip "felie de viață", şi până la planurile ambițioase pentru un "laborator al plăcerii"[8], ea a încercat să sfideze plicticoasa tradiție politicoasă a teatrului englez, să celebreze şi să afirme resursele creative şi potențialul social al intervenției culturale, al colaborării şi al imaginației colective împărtăşite.

Alte lecturi:

Barker, Clive (2000) „*Joan Littlewood*" in Hodge, Alison (ed.) Twentieth Century Actor Training, London: Routledge: 113-128

Goorney, Howard (1981) *The Theatre Workshop Story*, London: Methuen

Goorney Howard and Mac Coll, Ewan (eds) (1986) *Agit-Prop to Theater Workshop*, Manchester: Manchester University Press

Litlewood, Joan (1994) *Joan's Book: Joan Littlewood's Peculiar History as She Tells it*, London: Methuen.

NADINE HOLDSWORTH
traducere de Cristina Modreanu

IURI LIUBIMOV (1917 –)

Deşi este născut în anul Revoluției din Octombrie, un copil al noului stat sovietic, Liubimov s-a aflat într-o permanentă opoziție față de acesta, fără ca această opoziție să facă din teatrul său unul politic. Pe parcursul a aproape patruzeci de ani el le-a insuflat atât actorilor, cât şi publicului, credința în propria valoare şi într-un sistem de valori în care ființele umane sunt situate în afara politicii.

[8] Ibid.: 432

Liubimov şi-a început cariera regizorală prin respingerea esteticii impusă de sus teatrului sovietic al anilor 1950: iluzia teatrală, legitimată de către "metoda" lui **Stanislavski**, sau mai degrabă de către distorsiunea ei; conceptele Teatrului de Artă din Moscova de *perejivanie* (trăire artistică) şi realism psihologic, care mai degrabă adormeau emoţional spectatorii, decât să-i invite să gândească; iluzia stabilităţii politice reprezentată în piesele realist-socialiste. A apelat, în schimb, la teatrul epic al lui **Brecht**, care favoriza o abordare demonstrativă, raţională şi "ţipător" de teatrală.

Ruptura lui Liubimov cu "sistemul" stanislavskian a fost declanşată de repulsia pe care o avea faţă de decorurile pompoase şi costumele cerute de realismul scenic:

> *Fundalurile pictate grosolan, toate elementele de recuzită precum bărbile, perucile, paharele; decorurile care imitau viaţa reală precum norii, tufişurile, pajiştile, hamacele… sunt la fel de iritante ca şi credinţa generală în necesitatea machiajului, folosirea vopselei şi a pudrei pe faţa cuiva, lucru dovedit a fi de cele mai multe ori un nonsens, fiind chiar respingător atunci când este vorba de un bărbat.*[1]

Toate acestea serveau numai la crearea unei imitaţii ieftine a realităţii. Împreună cu studenţii săi de la Şcoala Şciukin a Teatrului Vahtangov, Liubimov a pus în scenă, în 1963, piesa *Omul cel bun din Sîciuan*, producţie care l-a confirmat ca regizor. În ultimele zile ale "dezgheţului" lui Hruşciov, a fost numit director artistic al Teatrului de Dramă şi Comedie din Piaţa Taganka. Teatrul Taganka era, ca toate teatrele sovietice, expus cenzurii exercitate de organele de partid şi de stat, cu care Liubimov se va lupta, în următorii douăzecişicinci de ani, pentru realizarea programul său artistic. Tensiunea constantă dintre el şi autorităţi devenea material de lucru la repetiţii, Liubimov citând adesea episoade conflictuale pe care le avea cu autorităţile pentru a explica unui actor anumite acţiuni ale personajului. Acest lucru a alimentat reputaţia sa de regizor avangardist dizident.

[1] Liubimov, Iuri (1974) 'Algebra garmonii', *Avrora* 10:60.

La Taganka Liubimov a creat o nouă trupă şi un repertoriu propriu, care număra la final mai mult de treizeci de producţii. Acestea includeau nu numai piese de teatru, dar şi adaptări de proză şi poezie clasică şi contemporană, cu lumină, decor, muzică, coregrafie, pantomimă, cântece şi dans. Teatrul lui Liubimov este unul de autor, în care regizorul manipulează materialul spectacolului în funcţie de viziunea sa. Teatrul este un loc în care cel de-al patrulea perete dintre scenă şi sală a fost dat jos. Actorul comunică direct cu publicul şi iese din rol în aşa fel încât propria sa personalitate să fie evidentă în rol.

Portretele a patru mari regizori ai secolului trecut – Stanislavski, **Meyerhold**, Vahtangov şi Brecht – dominau nu numai foierul teatrului Taganka, dar şi opera lui Liubimov. Cu toate acestea, abordarea sa teatrală nu este rezultatul unui amalgam format din stilurile celor patru regizori. Este idiosincratică. Liubimov porneşte de la exterior spre interior, de la forma unui text dramatic către conţinutul său, de la mişcare sau acţiune spre sentimentul corect sau subtextul jocului actoricesc. O trăsătură fundamentală a tuturor spectacolelor sale este structura lor fragmentară. O astfel de structură poate fi găsită în piesele lui Brecht, dar poate fi şi creată folosind fragmente de proză cu structură episodică sau colaje de poezii. Liubimov şi-a clasificat multe dintre producţiile în care folosea un colaj din operele unui singur autor (poeziile lui Maiakovski din volumul *Ascultă!*, 1977), sau în care combina operele mai multor autori (poezia de război din *Cei căzuţi şi cei vii*, 1965), drept "montaje", "colaje" ori "spectacole".

Folosirea materialului episodic era legată şi de ritmul vieţii contemporane, element care juca un rol vital în opera lui Liubimov. Dezvoltările sociale şi istorice, ca şi progresul tehnic au schimbat ritmul de viaţă al oamenilor, obligându-i să prelucreze informaţia cu o viteză mai mare, ceea ce impunea un alt ritm pentru desfăşurarea evenimentelor de pe scenă. Odată cu această schimbare de ritm apărea şi fragmentarea şi simultaneitatea acţiunii.

Liubimov distruge iluzia lumii scenei ca realitate separată şi, asemenea lui Brecht, doreşte să-i facă pe spectatori să conştientizeze faptul că sunt la teatru:

Nu trebuie să uităm niciun minut că suntem într-un teatru, nu trebuie să încercăm să acționăm cu mijloace ne-teatrale, nu trebuie să imităm realitatea; numai așa sentimentul adevărului și al vieții adevărate va fi mai puternic pe scenă, iar spectatorii ne vor crede.[2]

Ca urmare, actorul nu trebuie să se prefacă că se identifică complet cu personajul său, nici să-și provoace, artificial, emoții. El/ea trebuie să aducă propria lor personalitate atât în rol cât și în felul în care răspunde reacției spectatorilor:

Legătura actorului cu tot ceea ce-l înconjoară pe scenă, la care se adaugă faptul că este conștient în permanență de sală ca de un partener viu, impun anumite cerințe asupra registrului de joc al unui actor. (…) Actorul de la Taganka este capabil să-și schimbe atitudinea și … să o redefinească în orice moment al spectacolului; pesonajul, personalitatea actorului și receptarea lor de către spectator se întâlnesc și fuzionează în această atitudine.[3]

Acest mod de lucru însemna că replicile erau întotdeauna rostite cu subînțeles, în funcție de situația la zi, din țară. De exemplu, în timpul reprezentațiilor din 1990 cu piesa *Zece zile care au zguduit lumea* (1965), actorii spuneau despre o scenă jucată cu actori de musical: "De asta au nevoie oamenii noștri". Comentau astfel atât atracția pe care musicalul o avea asupra americanilor din anii '20, cât și procesul de comercializare a culturii, în Moscova erei post-perestroika. Reflecțiile asupra perioadei revoluționare erau astfel extinse până în prezent.

Prin faptul că folosea numai recuzită și costume autentice, decorul împiedica ipocrizia și jocul "fals", asigurând astfel sinceritatea spectacolului. "Obiectele reale luate din viața de zi cu zi și puse de scenograf să interacționeze cu actorii, fac imposibilă strecurarea oricărei falsități în joc".[4] Scenograful lui Liubimov, David Borovski, furniza o metaforă

[2] Liubimov (1975) *Hudojnik, sțena, ekran:* 20.

[3] Krecetova, Rimma (1977) 'Liubimov' *în Portretî rejisiorov,* Moskva: Iskustvo: 138, 140.

[4] Berejkin (1972) 'Stenografi veîci', *Dekorativnoe istkustvo* 11:31

centrală care concentra atât conținutul materialului literar într-o imagine formală, cât şi conceptul de bază al producției.

Liubimov scria, adapta sau asambla texte pentru a forma o piesă, asumându-şi astfel responsabilitățile unui *auteur*. Regiza spectacolele arogându-şi dreptul la interpretarea personală a materialului ales. În acest tip de teatru actorul devine un executant. Conform lui Liubimov:

> *Teatrul este o artă colectivă, dar este de-a dreptul naiv să ne gândim că actorul şi regizorul sunt pe picior de egalitate în procesul de creație al spectacolului. Sarcinile lor sunt diferite. Regizorul gândeşte conceptual, în timp ce profesia actorului este aceea a unui executant.*[5]

La repetiții Liubimov îşi manevrează actorii ca pe nişte păpuşi, cerându-le să repete intonațiile şi gesturile pe care el le demonstrează. În timpul spectacolului, asemeni unui dirijor, controlează ritmul acțiunii cu ajutorul unei torțe. Lucrul său cu actorul se baza mai degrabă pe personalitatea actorului, decât pe şcoala de actorie din care proveneau aceştia, ceea ce a atras, în primii săi ani la Taganka, actori care s-au dezvoltat mai apoi şi în alte sfere artistice. Printre ei se aflau poetul-bard Vladimir Vîsoțki, scriitorul Vladimir Filatov şi regizorii de film Vladimir Gubenko şi Ivan Dihovicinîi. A dezvoltat procedeul prin care mai mulți actori jucau un singur personaj, pentru a sublinia fațetele multiple ale acestuia.

Ideile lui Liubimov s-au schimbat odată cu schimbările culturale şi sociale din Rusia sovietică, lucru reflectat în producțiile sale. Activitatea sa la Taganka poate fi împărțită în trei etape mari: agitația socio-politică a anilor 1960, când îşi încuraja spectatorii să preia conducerea propriilor vieți şi a scenei politice a țării; abordarea tragică a anilor ’70, în care oamenii se simțeau amenințați de către societate şi politică; viziunile religioase ale anilor ’80, în care credința apărea ca singurul purtător al unui sistem de valori morale. La această ultimă fază a contribuit în mare măsură lucrul la spectacolele de operă pe care le-a regizat în străinătate.

[5] Liubimov, (1974: 64)

Liubimov este, în primul rând şi înainte de toate, un inovator al formei teatrale, dar marea sa inovație o reprezintă crearea unui nou gen teatral, teatrul poetic, în care totul evoluează în jurul unei singure metafore exprimată de decorul spectacolului. În centrul producțiilor sale nu stă opera literară, ci ideea pe care Liubimov o extrage din lectura contemporană a acestei opere. Această idee era susținută de către ritmul mişcării scenice şi al cuvîntului, de măsura şi tempo-ul spectacolului. S-a preocuparea constant de modul în care situația individului şi a poporului era afectată de anumite condiții istorice, sociale sau personale. Dacă un teatru este politic, fie şi numai pentru simplul fapt că place spectatorilor pentru că vorbeşte despre o societate mai bună, sau pentru că le apără demnitatea, îndemnându-i să acționeze conform propriei lor conştiințe, ori pur şi simplu să-şi accepte soarta, atunci teatrul lui Liubimov poate fi numit politic. În toate aceste demersuri artistice a rămas un socialist convins, numai că viziunea sa asupra socialismului şi egalității se baza pe principiile participării democratice, idee care intra în conflict cu denaturarea sovietică a idealului socialist. Liubimov a recunoscut întotdeauna pericolul reprezentat de o idee politică sau de orice alt fel, şi credea că o idee care ajunge să domine comportamentul uman, poate să aducă cu sine distrugerea.

Treptat, locul ideilor, ca importanță în munca sa, a fost luat de către estetică. În era post-sovietică a teatrului Taganka, deşi spectacolele aveau încă forță vizuală, elementul muzical a început să devină mai important. Într-un teatru sintetic accentul pe elementul vizual se dovedea a fi o abordare prea intelectualistă pentru a genera o renaştere spirituală. Accentul a fost mutat, ca urmare, pe muzică, care putea să atingă spectatorii pe un plan mai înalt decât imaginile şi cuvintele.

Teatrul Taganka ocupa un loc special în societate. Publicul său era compus din dizidenți şi membrii ai intelectualității liberale, din deținuți şi muncitori, din tineri şi pensionari, membri ai organelor de partid şi de stat, spectatori din străinătate. Susținut de către intelectualitatea rusă, care se afla sub o presiune constantă din partea autorităților, străduindu-se să existe într-un stat totalitar, teatrul Taganka a jucat un rol foarte important în viața socială şi culturală, înainte de exilarea lui Liubimov, petrecută în anul 1984.

Liubimov s-a întors după colapsul Uniunii Sovietice, dar trupa teatrului Taganka se împărțise, deja, în două. Împreună cu jumătatea sa de companie a încercat să redea teatrului Taganka funcția sa de bază – locul în care oamenii puteau găsi sprijin moral şi spiritual. Numai că Liubimov nu luase în calcul schimbările sociale şi politice petrecute în timpul absenței sale, pierzând contactul cu realitatea şi publicul contemporan. Oamenii se putea duce acum la biserică pentru a-şi găsi sprijinul spiritual, în timp ce problemele politice erau dezbătute deschis în noul parlament.

Activitatea lui Liubimov după întoarcerea sa în Rusia a scos în evidență faptul că modul său de lucru îi transformă pe actori în nişte infirmi, reducându-i la nivelul unor păpuşi, în timp ce regizorul din el continua să lupte cu un dușman politic imaginar şi invizibil. Liubimov continuă să lucreze sub influență esteticii sale din anii ’60, fiind incapabil de a se conecta la societatea sau teatrul contemporan. Unul dintre gândurile repetate de către Liubimov de-a lungul anilor, s-a dovedit a fi adevărat: “Teatrele sunt precum oamenii; trec prin faze diferite: se nasc şi mor. Un teatru nu are o a doua viață.” (interviu nepublicat, realizat de autor la Berlin, pe 8 august 1988).

Alte lecturi:

Beumers, Birgit (1997) *Yuri Lyubimov: Thirty Years at the Taganka Theatre* (1964 – 1994), Amsterdam: Harwood.

Gershkovich, Alexander (1989) *The Theatre of Yuri Liubimov*, trans. Michael Yurieff, New York: Paragon House.

Lioubimov, Youri (1985) *Le Feu sacré*, Paris: Fayard

Malțeva, Olga (1999) *Poeticeskii teatr Iuria Liubimova*, St. Petersburg: Rossiskii institut istorii istkutsv.

Picon-Vallin, Beatrice (ed.) (1997) *Iøuri Lioubimov, Les Voies de la Création Théâtrale XX*, Paris: CNRS Editions.

BIRGIT BEUMERS
traducere de Anca Ioniță

GIORGIO STREHLER (1921-1997)

Numele lui Strehler este indisociabil legat de acela al Piccolo Teatro din Milano pe care l-a fondat în 1946 împreună cu Paolo Grassi, care i-a fost director asociat până în anii 70. Piccolo a fost primul teatru permanent de repertoriu din Italia şi, după modelul Teatrului de Artă din Moscova, a rupt tradiția italiană a teatrului condus de un actor vedetă. Încrederea lui Strehler şi a lui Grassi în rolul social al teatrului era ceva nou pentru Italia. Ei împărtăşeau convingerea lui **Vilar** că teatrul de înaltă calitate era pentru toată lumea şi constituia un "serviciu public" mai degrabă decât un privilegiu (Strehler 1974: 36)[1]. Convergența perspectivelor lor se datora în plan mai larg circumstanțelor de după război, perioadă în care cei trei creatori şi-au definit pozițiile democratice, anti-fasciste, Strehler şi Grassi având un profil mult mai pronunțat socialist decât Vilar.

Piccolo a fost ghidat de viziunea lui Strehler despre ceea ce el numea în 1972 teatru "supranațional", adică european (ibid.: 95). În anii 70, el a prezentat o serie de spectacole din repertoriul curent la Teatrul Odeon din Paris – *Regele Lear* (1972), *Livada de vişini* (1974) şi piesele lui Goldoni – *Veveriţa* (1975) şi *Arlechino, slugă la doi stăpâni* (1977). Piccolo avea deja o reputație majoră în Europa, dar impactul acestui turneu la Paris a fost imens. Imediat după, în 1978, Strehler a montat trilogia lui Goldoni, *Vilegiatura*, pentru Comedia Franceză, care l-a jucat la Teatrul Odeon în limba franceză.

[1] Traducerea autoarei. Strehler explică: "am fost o generație fără profesori, fără lideri... eram tineri..în ceea ce priveşte experiența umană şi teatrală. Şi noi eram aceia care aveau să-i "ghideze" pe alții. Aceşti "alții" trăiau separat într-o lume numai a lor, în care modul lor de lucru şi întreaga lor abordare a teatrului deveniseră decadente. Ei erau profund rupți de realitate în toate felurile. Nu ştiau nici cuvintele cu care să vorbească, nici felul în care să le spună. Încercau să țină viu un teatru care, atât din punct de vedere istoric, cât şi din punct de vedere uman era cel puțin cu 50 de ani în urmă." Strehler (ed.)(1953) 1947-1958 Piccolo Teatro: Moneta: 13, citat în engleză în Hirst (1993: 9).

Aspirațiile supranaționale ale lui Strehler au crescut odată cu unificarea progresivă a Europei, dar și grație sprijinului primit de la puternice personalități pro-europene, precum Jack Lang, fondator al Festivalului de Teatru Tânăr de la Nancy, care promova teatrul de avangardă. Lang a devenit ministrul Culturii în Franța, în guvernul lui François Mitterand, în 1981. În 1983, Lang a transformat Odeon-ul din Paris în "Odeon-teatru al Europei", noua identitate anunțând intențiile sale pentru această instituție. L-a numit pe Strehler primul director al noii instituții, iar pentru restul anilor 80 acesta și-a împărțit timpul între Paris și Milano. În 1990, Strehler a devenit primul președinte al Uniunii Teatrelor Europene, o agenție cu sediul la Odeon-Teatru al Europei și având ca scop promovarea schimburilor și protecția teatrelor aflate în situație de risc, inclusiv companiile din Estul Europei.

Producția inaugurală a lui Strehler la Odeon-Teatru al Europei în 1983 a fost mult aclamatul spectacol de la Piccolo cu *Furtuna* de Shakespeare (premiera milaneză – 1978). Un an mai târziu a venit și prima producție în limba franceză, *Iluzia*, Strehler revenind la titlul revizuit în 1660 al lui Corneille, *Iluzia comică*, pentru a marca schimbarea de accente. Spectacolul nu insista pe natura iluzorie a teatrului, ci pe întrepătrunderile dintre iluziile vieții și cele ale teatrului, o temă ce revine adesea în teatrul lui Strehler. La fel ca *Furtuna*, *Iluzia comică* reflecta de asemenea asupra puternicei relații a teatrului cu oamenii, în maniera rafinat vizuală și subtil emoțională a tuturor producțiilor sale.

Iluzia își proiectează ideile prin intermediul imaginilor subversive. Alcandre, magicianul, îi arată lui Pridamant moartea fiului său Clindor pe care acesta îl exilase – dar numai pentru a întoarce apoi această imaginea invers și a-i arăta că, de fapt, Clindor este actor și interpretează un rol. Pridamant se află în public, neputând să se alăture fiului său când descoperă că moartea acestuia n-a fost decât un truc. El este astfel lăsat cu speranțele sale de reconciliere distruse, ideea demonstrației fiind aceea că dorințele nu sunt altceva decât fantezii, după cum demonstrează teatrul și magia. Soluția lui Strehler de a-l așeza pe Pridamant între spectatori este o idee inovatoare, întărită de o altă noutate: distribuirea dublă a actorilor pentru fiecare rol, pentru redarea fizică a ideii de oglindă, explorată și tematic. Scenografia lui Erzio Frigero – colaborator de-o

viață al lui Strehler – şi costumele lui Luciano Damiani se potrivesc perfect cu intențiile spectacolului. O panoramă pastorală, cu scene stil Watteau[2] traversează un ecran transparent, totul fiind scăldat în clarobscur. O podea de marmură scânteietoare sugerează peştera lui Alcandre, aluzie la peştera cu umbre înşelătoare a lui Platon.

În *Furtuna*, jocul iluziilor se desfăşoară simultan pe mai multe planuri: *vizual* – prin detalii precum valuri de mătase pe post de marea unde o corabie micuță e sfărâmată, indicând că furtuna este un truc magic; *fizic* – prin salturile acrobatice şi coregrafiate ale lui Ariel în aer, prin costumul şi machiajul de clovn ale acestuia, œ devoalează magia lui Prospero; *gestic* – prin ambiguitatea lui Ariel, care într-un moment este un "sălbatic" abia ducând la capăt ritualuri arhaice, iar în altul are manierele unui tânăr frumos, cu alură urbană. Caliban reprezintă servitutea impusă de colonialism şi de profesia de actor, în timp ce Prospero este văzut ca figura emblematică a regizorului. La sfârşitul spectacolului, Prospero ridică bagheta şi o rupe în două, moment în care întreaga scenă se prăbuşeşte. Cortina şi draperiile cad pe podea; cutia orchestrei, pe care fusese drapată marea de mătase, se prăbuşeşte şi ea. Este dezvăluită puterea teatrului de a se preface şi de a convinge, la fel şi capacitatea lui de a influența oamenii şi de a-i ajuta să-şi reconstruiască viețile. Apoi, în timpul monologului lui Prospero, scena este reasamblată sub ochii spectatorilor – puterea magiei de a construi, de a reface, de a inspira. Spectacolul mai demonstrează şi că puterea politică (configurată prin Prospero), nu este imuabilă, ci poate fi doborâtă.

Această *Furtuna* era cea de a doua montare a lui Strehler cu această piesă (prima data din 1948) şi urma practica lui de a reveni asupra unor texte ce aveau un înțeles cheie pentru viziunea sa. *Arlecchino*..., de exemplu, a avut şase versiuni diferite, de la prima din 1947, în prima stagiune a lui Piccolo, până la ultima, din 1987. Toate reflectau relația diferită a lui Strehler cu timpurile schimbătoare. Prima celebra şi revitaliza *commedia dell'arte*, care căzuse în uitare în Italia, dându-i înălțime

[2] Nota traducătorului: Jean-Antoine Watteau, 1684-1721, pictor francez, cunoscut pentru revitalizarea culorilor şi inventarea genului "sărbătorilor galante", pictori baroce cu un aer teatral, inspirate din comediile italiene şi din balet.

estetică şi ascuțindu-i în acelaşi timp potențialul de comentariu social (cum avea să facă şi Dario Fo, mai ales în anii 60). De asemenea, celebrà prezența politicii în teatru, Arlecchino devenind prototipul lui Strehler pentru intervenția politică populară.

Arlecchino a traversat mai multe stadii ale ideii de putere (1952, 1956, 1963), Strehler dezvoltând improvizația cu fiecare dintre ele. Penultimul său *Arlecchino* (1977) era un spectacol meditativ în care părea să chestioneze viabilitatea puterii populare în climatul din Italia anarho-terorismului şi a creşterii popularității autoritarismului. Ultimul său *Arlecchino* (1987) era cu mult mai optimist, confirmând rolul social-politic al teatrului şi oferind o sinteză a 40 de ani de cercetare a principiilor corporalității în teatru. Doi extraordinari interpreți au jucat personajul – Marcello Moretti şi Ferrucio Soleri (din 1961, după moartea lui Moretti) – ajutându-l pe Strehler şi pe actorii lui să devină veritabili pionieri ai *commedia dell'arte* în întreaga lume.[3]

Commedia dell'arte este întreținută în opera lui Strehler de oriunde, fie în formulă deplină, evidentă (Stefano şi Trinculo din *Furtuna*), fie aluziv (*Livada de vişini*), fie eluziv (*Vilegiatura*). Râsetele ei se amestecă mereu cu miile de tonuri ce fac din spectacolele lui Strehler compoziții atât de nuanțate. Revitalizarea *commediei dell'arte* operată de Strehler a însoțit redescoperirea de către regizor a lui Goldoni, ca observator social spiritual şi ca avocat al oamenilor simpli, în detrimentul reputației de Venețian apărând interesele locale, pe care o avea acesta anterior.

[3] Moretti a refuzat inițial să poarte inconfortabila mască de *commedia dell'arte*, preferând să şi-o picteze pe față. Când Moretti a ajuns în cele din urmă "să accepte tirania măştii", el a fost primul care a descoperit nesfârşita mobilitate a acesteia: a observat forța expresivă a gurii şi, treptat, a descoperit cum să externalizeze o serie întreagă de emoții când se lăsa "cucerit" de mască; a găsit libertatea în restricție, iar cea mai rigidă dintre convenții i-a eliberat capacitatea imaginativă, dându-i voie să dea drumul celei mai vitale părți din el însuşi" (Strehler citat în Hirst 1993: 42-43). Acest pas a fost posibil şi pentru că măştile de carton tare şi fire destrămate din primul *Arlecchino* semnat de Strehler au fost înlocuite la a doua montare cu măştile din piele, flexibile, create de Amleto Sartori. Abia atunci a înțeles Moretti cum masca poate antrena actorul să-şi folosească întreg corpul în scopuri expresive.

Strehler a redescoperit şi alţi autori locali: Bertolazzi (*Milano-ul nostru* – jucat în dialectul milanez în 1955 şi refăcut apoi de câteva ori) şi Pirandello, în ale cărui remarci usturătoare şi în ale cărui structuri formale el a descoperit un lirism seducător tratând teme serioase, precum fragilitatea umanităţii şi opresiunea. Ciclul dedicat lui Pirandello a început cu *Uriaşii munţilor* în 1947, care a mai avut o versiune la Düsseldorf în 1958 şi o versiune milaneză în 1966, ultima fiind declarată "printre cele mai frumoase montări ale lui" (Hirst 1993: 13). Ciclul s-a încheiat cu *Come tu mi vuoi/ Aşa cum mă vrei*, în 1988.

Strehler i-a introdus de asemenea spectatorilor italieni pe Salacrou, Gorki, Büchner şi Toller, dar cele mai mari revelaţii ale sale au fost Shakespeare (începând în 1948 cu *Richard II*, urmat de *Richard III* în 1950) şi Brecht (începând cu *Opera de trei parale* în 1956). Treptat, l-a interpretat tot mai mult pe Shakespeare prin prisma lui **Brecht**, subliniind în primul zbaterile politice analizate de cel de al doilea; şi, înţelegând "anglicitatea" lui Shakespeare, a subliniat cum jocul puterii jucat de conducători afecta cetăţenii din Europa vremurilor sale. Această abordare era evidentă în *Richard II*, *Richard III* şi *Macbeth* (1952), dar era de neconfundat în trilogia *Henry* din 1956, redenumită *Il Gioco dei potenti/ Jocul celor puternici.* Perspectiva lui, în mod explicit brechtiană, asupra provocării puterii conducătorilor de către cei conduşi apărea şi în *Coriolan* (1956) cu "rigoarea epică" pe care Strehler o admira la Brecht (Strehler 1974: 99).

Nicăieri nu apare mai puternică dialectica puterii *à la* Shakespeare decât în *Regele Lear*, unde, într-un prolog în surdină, sugerând distanţarea faţă de acţiune, Tino Carraro, celebratul Prospero din montarea lui Strehler, sfâşie în două bucăţi un văl semi-transparent. Metaforă a divizării regatului lui Lear, aceste două bucăţi devin cearceafuri atârnând pe sârmă, pentru ca, atunci când sunt scuturate şi împachetate de Goneril şi Regan, să apară ca o metaforă pentru intruziunea puterii statului în viaţa personală. Jocul între istorie şi domestic continuă de-a lungul întregului spectacol, iar cerceafurile sfâşiate vorbesc despre dezintegrare familială, pasiune sexuală, război civil, destituire din drepturi şi nebunie. Spectacolul se joacă în costume negre de piele amintind de fascismul/nazismul european şi de lumea *skin-header*-ilor

şi a *punk*-iştilor (Goneril, de exemplu, are o coafură Afro şi părul vopsit în verde). Aluziile trimit şi la cabaretul anilor 30, dar şi la discotecile anilor 70.

Producţia era montată într-o arenă de circ (scenografia lui Frigerio) unde Nebunul, îmbrăcat în clovn modern, este dublat de o Cordelia venită din aceeaşi zonă clovnescă, pentru a indica cum clovneria este reversul satiric al represiunii şi controlului. Narațiunea este redată cu o economie de mijloace tipică lui Strehler. Când Gloucester este orbit, de exemplu, capul lui este împins sub o trapă de lemn aparent inofensivă şi scos apoi afară cu pete mari negre în dreptul ochilor. Acest truc simbolizează felul în care situaţii şi evenimente multiple au loc într-un spaţiu condensat ce-şi redefineşte continuu identitatea. Acelaşi mecanism devine un pod mobil, o cuşcă, peştera lui Edgar şi stâncile din Dover de pe care Gloucester intenţionează să se arunce.

Pe de altă parte, dialectica puterii à la Brecht l-a purtat pe Strehler prin mai multe versiuni ale *Operei de trei parale*, dintre care ultima jucată la Paris în 1986. Prima (1955), la ale cărei repetiţii Brecht însuşi a asistat la Piccolo era, conform acestuia, mai bună decât propriile-i montări (Hirst 1993: 96). Asta a condus la calificarea lui Strehler drept moştenitor al lui Brecht, ceea ce i-a adus oferta de conducere a Berliner Ensemble după moartea celebrului om de teatru (ofertă refuzată). După montarea cu *Omul cel bun din Sâciuan* (1958, revăzută în 1977, apoi în 1981), nu a mai trecut practic nici un an fără o montare de Brecht, dintre acestea remarcându-se *Swejk în al doilea război mondial* (1961), *Excepţia şi regula* (1962), *Galilei* (1963), *Mahagony* (1964) şi producţii de cântece şi poezie, printre care *Eu, Bertolt Brecht*, o serie de trei spectacole dintre care ultimul a apărut în 1979. Toate acestea au filtrat perspectiva din interior pe care Strehler o avea despre Brecht, prin aspecte ale culturii italiene. Cabaretul italian a fost piatra de încercare pentru *Opera de trei parale* şi pentru serile de muzică şi poezie; armonia vizuală a Renaşterii italiene (scenografie şi costume de Damiani) contrazicea brutalitatea raţiunii de stat expusă în *Galilei*.

Deşi profund influenţat de Brecht, Strehler şi-a recunoscut în mod repetat datoria faţă de Stanislavski, de la care a învăţat importanţa actoriei de grup, a citirii textului şi a subtextului şi a ideii creării personajelor

cu biografii şi motivaţii psiho-emoţionale. În toate operele lui a reuşit ceea ce era declarat drept imposibil: să lege teatrul dramatic de teatrul epic – Stanislavski şi Brecht – contrar teoriei lui Brecht, care spunea că acestea ar fi în antiteză. Această reuşită a fost şocantă în producţiile lui Strehler din anii 70, nu în ultimul rând în diafana *Livadă de vişini* şi în *Veveriţa*, ambele compoziţii în alb. În prima, albul simboliza la început viaţa şi amintirea în conflict cu istoria generatoare de abuzuri.[4] În cea de a doua, albul este culoarea viselor, a aspiraţiilor şi a luptei de fiecare zi. În *Livada de vişini* un văl alb, imens, cădea ca un baldachin, din tavanul scenei spre fundalul acesteia, fiind acoperit de frunze ce cădeau continuu din cauza „brizei". Dedesubt se aflau câteva scaune şi măsuţe pentru copii (decorul lui Damiani) amintind trecutul. În *Veveriţa* un perete alb, ferestre mici şi o baltă micuţă (tot Damiani) îngustau spaţiul, aşa încât acţiunea se petrecea adesea la fereastră. Poveştile despre oamenii-veveriţă erau interiorizate, dar şi exteriorizate, jucate dar şi spuse.

Comparaţia lui Strehler conform căreia teatrul lui seamănă cutiilor chinezeşti este relevantă pentru toate producţiile sale. Prima cutie conţine realitatea imediată a poveştii şi a oamenilor. A doua le contextualizează socio-istoric şi politic. A treia se referă la instanţe particulare, dar le atribuie valori universale. A patra cutie le conţine pe celelalte trei şi se poate spune despre ea că are puterea de a cristaliza tot ceea ce s-a sedimentat în ele (Strehler 1974: 260-263). Şi totuşi, cutia cu imagini a lui Strehler nu poate spera să redea întreaga fluiditate a operei sale, aceasta fiind legată în mod intim de simţul lui muzical. Nici un alt regizor din secolul douăzeci nu a avut urechea lui pentru ritm, intonaţie, cadenţă, accent, şi nici pentru semi-tonuri, supratonuri, măsuri, armonie, linie melodică, polifonie. Aceste calităţi au transformat opera lui într-o serie de coloane sonore a căror bogăţie orchestrală şi fineţe s-a mişcat simultan sincronic şi diacronic.

Simţul său muzical a făcut din Strehler regizorul incomparabil a peste treizeci de opere la Scala din Milano şi pe multe alte scene,

[4] Vezi Maria Shevtsova (1983) "Chekhov in France", 1976-9: Productions by Strehler, Miquel şi Pintilie în Donaldson, Ian (ed.) "Transformations in Modern European Theatre", Londra: Macmillan: 85-89

spectacole bazate pe compozițiile unor autori diferiți precum Verdi, Prokofiev şi iubitul său Mozart. Ultima lui operă şi ultima montare totodată a fost *Così fan tutte* (1997), care a inaugurat Noul Piccolo Teatro, teatrul pentru care se bătuse cu autoritățile milaneze decenii întregi. Strehler a murit înainte de premieră, dar spectacolul era o mostră de operă aşa cum o modelase el de 40 de ani: nu grandioasă şi exhibiționistă, ci o operă cântată pentru înțelesurile ei, ai cărei interpreți îşi modelau vocile după personajele lor. O operă aspirând la condiția teatrului, în particular a teatrului de cameră – aceasta era revoluția lui Strehler în opera celei de a doua jumătăți a secolului XX. *Così fan tutte* conține munca de o viață a lui Strehler. Are transluciditate, grație, puritate a formei şi uşurință a atingerii – toate atât de unice şi în teatrul său – precum şi profunzimea emoțională a acestuia.

Alte lecturi:

Guazzotti, Giorgio (1965) *Teoria e realta del Piccolo Teatro din Milano*, Torino: Einaudi

Hirst, David L. (1993) *Giorgio Strehler*, Cambridge: Cambridge University Press

Ronfani, Ugo (1986) *Io, Strehler: Conversazioni con Ugo Ronfani*, Milano: Rusconi.

Strehler, Giorgio (1974) Per un teatro umano, Milano: Feltrinelli.

MARIA SHEVTSOVA
traducere de Cristina Modreanu

JULIAN BECK (1925 – 1985)

Titlul celui de-al treilea capitol din cartea lui John Tytell despre trupa de teatru avangardist din New York a lui Julian Beck, *The Living Theatre*, este „Accomplishments (Realizări)". Titlul primei secțiuni a capitolului este "The Brig (Carcera)". Este ca şi cum Julian Beck şi partenera şi

asociata sa de multă vreme, Judith Malina şi-ar fi dorit cu tot dinadinsul propria încarcerare, numai pentru a demonstra că "sistemul" american era într-atât de malefic, încât să justifice protestele extravagante care alimentau cea mai mare parte a teatrului lor. Practic fiecare pagină din *The Life of the Theatre (Viaţa teatrului)* al lui Beck este o chemare la revoluţie care, oricât de nepractică se dovedea a fi din punct de vedere politic, era totuşi seva unui teatru fără îndoială vibrant, pe care l-a creat. Convingerea lui Beck că doar o "Revoluţie Anarhistă Non-violentă" ar putea "hrăni toate sufletele… opri toate războaiele… deschide porţile tuturor închisorilor şi…opri pieirea timpurie" (Beck 1972: 24-25) poate părea simplistă; dar a contribuit în mod esenţial la realizarea spectacolului *Paradise Now/Paradisul acum* (1968), cel care ne-a schimbat pentru totdeauna ideile despre ceea ce este posibil de realizat în teatru, în materie de participarea spectatorilor.

Poate că pasionaţii de Living Theatre nu sunt de acord cu ideea că realizările lui Beck şi Malina în teatru erau mult mai importante decât vieţile pe care ei le duceau. Deseori Beck a afirmat că "nu-l interesează teatrul" (ibid.:4): "Nu am ales să lucrez în teatru, ci în lume" (ibid.:5), scria acesta; "Nu de piese avem nevoie, ci de acţiune" (ibid.:38). Beck şi Malina au fost, mai înainte de toate, nişte revoluţionari care şi-au trăit şi cele mai intime aspecte ale vieţii lor, în funcţie de propriile convingeri.

Ei nu au fost doar nişte persoane publice care ardeau ordinele de recrutare în semn de protest împotriva poziţiei guvernului faţă de războiul din Vietnam; ci au îmbrăţişat cu bucurie disconfortul dat de împărţirea apartamentului lor înghesuit din New York, cu încă cincisprezece persoane, ca metodă de practicare a socialismului. Teatrul lor reflecta pur şi simplu ceea ce ei încercau să practice în vieţile lor, adică îndeplinirea "visului unei societăţi libere" (ibid.:10). Având în vedere seriozitatea cu care Beck şi Malina tratau noţiunea de libertate, SUA ale anilor '50, cu audierile lui McCarthy şi anii de conformism şi şovinism ai lui Eisenhower, însemnau trădarea visului american. Faptul că şi-au manifestat dezaprobarea prin proteste stradale, a dus la iniţierea involuntară a unui cerc vicios, în care închisoarea le-a confirmat pur şi simplu convingerile, ceea ce a dat naştere la şi mai multe proteste.

Predispoziția lor nesăbuită către excese a făcut ca multe dintre demonstrațiile lor să îmbrace forma unui eveniment teatral, ca atunci când Fiscul le-a pus sechestru pe teatru în 1963, iar Beck şi Malina au hotărât să se opună ordinului de evacuare închizându-se în clădirea izolată şi hrănindu-se cu mâncarea adusă de la restaurantele din vecinătate, pusă în coşuri şi introdusă pe fereastră pe un soi de scripeți improvizați. Afară, un grup de demonstranți cânta "Eliberați Living Theatre" şi mărşăluia cu pancarte, declarând sechestrul injust. Richard Schechner i-a luat un interviu lui Beck strigându-i întrebările din stradă. Orchestrarea actorilor, care apăreau periodic la ferestre şi strigau "Ajutor", a fost, desigur, deliberat teatrală, o metodă bine calculată pentru a stârni interesul unui număr din ce în ce mai mare de jurnalişti şi de echipe de televiziune care se adunaseră pe strada din fața clădirii. Acționând cu nesăbuința lor obişnuită, Beck şi Malina au reuşit să transforme un act obişnuit de deposedare, într-o piesă de teatru despre libertate şi încarcerare. Când Robert Brustein vorbea despre producția de la Living Theatre cu piesa lui Jack Gelber, *The Connection/Rețeaua* (1959) ca despre încercarea de a "elimina barierele dintre ceea ce se întâmplă pe scenă şi viața reală" (Tytell 1997: 158), nici nu-şi imagina că această afirmație era mai adevărată în ceea ce privea viața lui Beck şi Malina, decât teatrul lor.

Pentru că viețile lui Beck şi Malina au luat deseori forme teatrale, şi teatrul lor a început, în mod sistematic, să semene cu viața reală. Beck contestase vehement calitatea pieselor de pe Broadway în care "tonul vocii este fals, manierismele sunt false, sexul este fals" (Beck 1972: 7). Declara că "dorește să schimbe pe de-a-ntregul metodele de actorie" (Biner 1972: 27) şi, devreme ce transformarea tuturor metodelor de actorie era un *raison d'être* al grupului Living Theatre, arta actoriei de teatru nu făcea excepție de la reforma radicală pe care o practica. Răspunsul celor doi la artificialitatea Broadway-ului, nu a fost un stil mai realist de a juca, ci o lipsă desăvârşită de stil. În ceea ce avea să se numească mai târziu „joc non-ficțional", actorilor nu li se cerea să intre în rolul personajului jucat, ci să fie ei înşişi.

Începuturile acestei schimbări au devenit vizibile în *The Connection/Rețeaua*, în care cântăreții de jazz, care apăreau ca simpli muzicieni, au devenit un model de autenticitate pentru actori:

Când un cântăreț de jazz își cântă muzica, se află într-un contact direct *cu publicul; când pleacă acasă… nu este nicio diferență între felul în care este acum și cum era pe scenă…* The Connection *a reprezentat un mare progres pentru noi în acest sens: din acel moment actorii au început să se* joace pe ei înșiși.

(ibid.:48)

Jucând rolurile unor personaje dependente de droguri ca fiind ei înșiși, actorii semnalau faptul că nevoia dependenților de o doză nu este un rău izolat, pe care oamenii pot să-l condamne cu ușurință, ci un simptom al unei probleme care afectează întreaga societate.

Această idee a fost preluată apoi în marea producție Living Theatre pe textul lui Kenneth Brown: *The Brig/ Carcera* (1963), o piesă a cărei acțiune este plasată într-o închisoare a Forțelor Militare ale Marinei Americane, condusă cu brutalitate, și care, pentru Beck reprezenta o distilare vie a durității pe care el o considera o caracteristică a vieții în general. În *The Brig*, amestecul de teatru și viață reală s-a realizat prin constrângerea actorilor care au jucat rolurile de prizonieri de a îndura suferințe fizice reale de pe urma sadismului gardienilor închisorii. Repetițiile s-au ținut prin respectarea unor reguli stricte, care nu aveau nicio logică, și care, odată încălcate, erau pedepsite prin munci umilitoare, menite să ducă la distrugerea sufletului.

Dacă tensiunea din timpul celor șapte ore de sesiuni de repetiții, deliberat barbare, creștea prea mult, actorii puteau „implora milă", după care li se dădea o pauză de cinci minute:

Închisoarea devenise o realitate pe care actorii o testau în fiecare zi. Comportamentul lor devenise similar cu cel al victimelor și călăilor…

Judith nu voia substituenți; ea voia ca actorii să experimenteze direct. Astfel, publicul are posibilitatea să simtă imediat și nemijlocit oroarea închisorii… The Brig *a devenit o creație monstruoasă; niciodată în viața lor actorii nu se simțiseră mai neputincioși ca acum... Sănătatea lor fizică era amenințată în timpul fiecărei reprezentații date.*

(Ibid.: 67-71)

Dacă **Grotowski** insistase ca actorii săi să sufere exact aşa cum o făcuseră marii martiri ai miturilor pentru a-şi inspira publicul, Beck şi Malina le-au impus actorilor să transmită publicului starea umilitoare a condiției umane, în aşa fel încât să-i împingă la rebeliune.

În momentul în care au pus în scenă piesa *Mysteries/ Mistere* (1964), Beck şi Malina au renunțat la artificialitatea dată de decoruri şi costume. Actorii au început să se prezinte pe scenă aşa cum erau îmbrăcați în ziua respectivă, pentru a sublinia unicitatea prezenței lor:

> *În loc să spună, aşa cum ar fi făcut un actor tradițional: "Sunt întruchiparea lui Richard al III-lea", sau un actor brechtian: "Sunt Mutter Courage, dar în acelaşi timp sunt şi Helene Weigel jucând-o pe Mutter Courage", actorul trupei Living Theatre spune: "Sunt Julian Beck şi îl joc pe Julian Beck."*
>
> (Ibid.:170)

Ceea ce se urmărea cu aceste încercări de a crea un mediu de reprezentații în care actorii încetează să mai fie actori, era ca publicul, aflat sub presiune, să înceapă, la rândul său, să renunțe la pasivitatea convențională şi să se implice mai activ în piesă. Motivația era de natură politică: publicul trebuia să descopere că nu mai formează "clasa privilegiată" căreia i se 'prezintă' piesa, ci se alătura actorilor pentru desăvârşirea acestei piese." (ibid.:173). În acest sens, piesa *Mysteries* începea cu un singur actor, care stătea în picioare pe o scenă goală, tăcut, aşteptând un fel de reacție din public pentru a începe piesa. În prima reprezentație a piesei *Mysteries* la Paris, un spectator a răspuns provocării actorilor construind o grămadă de scaune pe care le-a aşezat unul deasupra celuilalt, în formă de munte, pe care s-a cățărat apoi, pentru a profera obscenități. În reprezentația de la Bruxelles, aproape cincizeci de spectatori "au murit" cu actorii în scena ciumei artaudiene cu care se încheia piesa. La Trieste, producția *Mysteries* a fost interzisă pentru că publicul a refuzat să iasă din teatru, în ciuda ordinelor de evacuare ale poliției. Pe măsură ce acțiunea dintr-o reprezentație a Living Theatre devenea mai degrabă ritualică decât narativă, jocul actoricesc era mai puțin centrat pe crearea iluziei, cât pe trăirea intensă a prezentului.

Încurajați de gradul de implicare al publicului în *Mysteries*, trupa a pus în scenă *Paradise Now/Paradisul acum* ca reprezentație ce urma să se bazeze în mare parte pe intervenția publicului pentru asigurarea forței motrice a piesei. *Paradise Now* a fost o un spectacol construit de către întreaga trupă ca o meditație structurată, despre felul în care o societate încătușată poate obține eliberarea paradisiacă. Scopul piesei era ca publicul să experimenteze, nu să rămână doar un martor la evoluția emancipării. Piesa, care cuprindea o serie de scene sau "trepte" care traversau întreaga gamă de experiențe umane de la sclavie până la eliberare, era gândită astfel încât trecerea de la un nivel la altul să depindă de impulsul primit de către actor din partea publicului:

> *Momentele în care publicul este invitat să treacă la următorul nivel erau deschise, în întregime, sugestiilor. În acest punct trupa nu își schimba rolul său de ghid cu cel de conducător, ci încearcă să valorifice ideile publicului, la adevăratul lor potențial.*
>
> (Ibid.: 174)

Paradise Now începe cu un catalog de interdicții ("Îmi este interzis să fumez marijuana", "Îmi este interzis să călătoresc fără pașaport") care, la incitarea publicului, erau depășite treptat de-a lungul reprezentației, nivel cu nivel,. "Îmi este interzis să mă dezbrac", de exemplu, a fost o restricție abordată în așa-numitul "Ritual al Raporturilor Sexuale Universale", în care publicul se alătura actorilor formând o grămadă de corpuri goale murmurând și mângâindu-se unii pe ceilalți. Piesa se termina cu actorii, unii în continuare goi, care îi conduceau pe spectatori afară în stradă, în semn de celebrare a morții autorității.

În *Paradise Now*, publicul dansa cu un extaz ce nu se mai întâlnise în teatru, de la ritualurile bacanale ale Greciei Antice. Se lansau în căutarea sublimului cu fervoarea congregațiilor orientale care rosteau incantații, știind că Dumnezeu e aproape. În Vest, astfel de emoții au lipsit pentru o lungă perioadă de timp, iar restituirea lor a însemnat o reușită formidabilă. Cu toate acestea, din punct de vedere politic, Living Theatre nu a avut un succes atât de mare. Nu numai că nu au putut schimba societatea în mod semnificativ, dar nici nu și-au putut face viabile, în lumea închisă a comunității în care au trăit, propriile

idealurile. Presiunea de a lucra pe baza unui consens democratic, un model al idealului egalitar la care aspirau membrii grupului, s-a dovedit a fi, în cele din urmă, elementul dezbinator al grupului. La miezul nopții, în septembrie 1969, la bordul navei, Beck şi Malina anunțau că se retrag din trupa pe care o formaseră. Membrii trupei trăiseră laolaltă în exil, mâncaseră şi dormiseră împreună, ba chiar au făcut închisoare împreună. Însă, în cele din urmă, trupa s-a destrămat, neputând să valideze la nivel politic viziunea de neîmblânzit, care alimentase atât de mult, redutabilul lor succes artistic.

Alte lecturi:

Beck, J. (1972) *The Life of the Theatre*, San Francisco: Limelight Editions.
Biner, P. (1972) *The Living Theatre*, New York: Horizon Press.
Neff, R. (1970) *The Living Theatre: USA*, New York: Bobbs- Merrill.
Tytell, J. (1997) T*he Living Theatre: Art, Exile ad Outrage*, Londra: Methuen.

În românește:

Berlogea, Ileana, *Teatrul american de azi*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1978.

SHOMIT MITTER
traducere de Anca Ioniță

PETER BROOK (1925 -)

Dintre toți regizorii discutați în această carte, Peter Brook este probabil cel mai eluziv, cel care are cele mai multe fațete, cel mai dificil de caracterizat în numai câteva pagini. În timp ce, în majoritatea cazurilor, este posibil să localizezi munca regizorilor pe o orbită a unor anume preocupări, Brook s-a îmbarcat în mod deliberat într-o serie de proiecte radical diferite de-a lungul carierei sale îndelungate. A lucrat deopotrivă musicaluri tipice pentru West End, drame shakespeariene şi operă, dar

şi scenarii improvizate în jurul unei perechi de pantofi în adâncul Saharei. Într-adevăr, dacă există un singur principiu care să incorporeze această formidabilă varietate de opere, acela este că în momentul în care un anume mod de lucru devine de succes, el trebuie abandonat ca să nu se osifice. Totuşi, nu e ca şi cum Brook s-ar fi re-inventat pe sine cu sclipitoare originalitate. Ariile pe care le-a explorat sunt aproape fără excepţie acelea cercetate mai întâi de alţii. Brook a examinat minuţios ceea ce alţii descoperiseră, adesea aducând, trebuie să admitem, mai multe contribuţii importante decât mentorii săi. Şi totuşi, el rămâne un regizor care, în ciuda evidentei sale străluciri, va fi amintit ca un *consolidator* mai degrabă decât ca un creator, un om fără o moştenire care să poată fi definită.

În 1962, Brook a repetat la Royal Shakespeare Company (RSC) o montare cu *Regele Lear* avându-l pe Paul Scofield în rolul titular. Parametrii producţiei erau stanislavskieni la modul general: Brook era interesat mai ales de adevărul emoţiei. Primele lecturi au fost dedicate analizei obiectivelor, iar improvizaţiile erau concentrate pe dezvoltarea informaţiilor de fundal pe care se crede că actorii trebuie să le aibă pentru a interpreta personajele cu autenticitate. Aşadar, spre exemplu, Nebunul şi Cordelia erau rugaţi să improvizeze o scenă în care Cordelia se pregăteşte pentru ceea ce va fi de fapt prima scenă a piesei. Ideea era că actorii câştigă încredere dacă dau personajelor lor o identitate "reală" care există în camere şi pe coridoare adiacente celor imaginate în piesă. Chiar şi scenele de grup erau ancorate în situaţii ficţionale improvizate, care întăreau ceea ce Stanislavski ar fi numit "circumstanţele date" ale dramei. Toţi cavalerii primeau nume, iar trecutul lor era schiţat spre folosul actorilor.

În 1966 Brook a creat spectacolul *US*, ca răspuns la criza din Vietnam. Nu exista nici un scenariu: producţia era alcătuită prin munca unui colectiv de membrii ai RSC folosind metode derivând în principal din **Brecht**. La fel ca Brecht, Brook credea în acel moment că "societatea are nevoie de schimbare – urgent" (Brook 1987: 54). Şi tot ca Brecht, Brook ştia că "nu e suficient să afirmi o idee pentru a o inocula" (ibid.): teatrul trebuie să lucreze "distrugând o serie de obiceiuri" (ibid.:107), folosind o multitudine de tehnici contradictorii pentru a schimba direcţia

şi a schimba nivelul" (ibid.:63). Oricum, Brook, mai atent la eventualele decepţii decât Brecht, insista că nu e suficient doar să prezinţi publicului contradicţii care să-l facă să gândească. Dacă vrei ca publicul nu numai să gândească, dar şi să acţioneze, atunci lui trebuie să i se prezinte şi situaţii care cer acţiune, precum şi o schiţare a urmărilor lipsei sale de reacţie. *US* era un titlu compus: însemna atât Statele Unite, cât şi "noi" (*us* în limba engleză).

Ca Brecht, Brook a cerut iniţial autenticitate stanislavskiană pentru a crea un număr de portrete care să poată, ulterior, să se contrazică unul pe altul. La începutul repetiţiilor, un călugăr budist a fost chemat să vorbească actorilor din distribuţie. Actorii jucau ca şi cum ar fi fost staruri americane de film şi învăţau cum să gătească orez ca şi cum ar fi fost săteni vietnamezi. Obiectivul era, până la urmă, găsirea unor legături tematice între aceste două lumi diferite. Asta putea să se întâmple numai dacă actorii erau antrenaţi să facă schimbări rapide de la un stil de joc la altul. Într-un efort de a obţine acest rezultat, Brook şi-a pus actorii să consume ore întregi pentru a repeta un exerciţiu brechtian: au parcurs textul *Good King Wenceslas*/ *Bunul rege Wenceslas* cântând anumite replici – de fiecare dată schimbând rapid de la stilul lui Sinatra la Caruso, apoi la Mick Jagger. În timp ce actorii se mişcau între aceste personaje atât de diferite, ei învăţau însăşi arta brechtiană a întrupării rapide a unei noi entităţi. Un efect de "distanţare" similar era atins prin interpretarea sinuciderii unui călugăr în faţa unui grup de actori, care erau antrenaţi să răspundă acestei improvizaţii prin declaraţii prefaţate de numele lor, locul şi data.

În 1970 Brook a ales să regizeze un spectacol provocator cu *Visul unei nopţi de vară* la Stratford pentru simplul motiv că "era într-un contrast total cu tot ce făcusem din 1964 şi până atunci" (Hunt şi Reeves 1995: 143). În contrast cu maniera analitică în care Brook lucrase la *Regele Lear* în 1962, caracterizarea era acum făcută printr-o serie de exerciţii fizice anti-intelectuale, cum ar fi aruncarea unor bastoane de la unul la altul în cerc, cu scoaterea unor sunete, pentru ieşirea la iveală a impulsurilor din spatele cuvintelor din piesa lui Shakespeare. Actorilor li se spunea că "ascultarea ritmurilor cuvintelor, mai degrabă decât

căutarea înțelesului lor literal va conduce la o înțelegere mai adâncă" (Selbourne 1982: 11).

> *Brook bate la o tobă două ritmuri diferite, pe care le doreşte reprezentative pentru meşteri şi pentru curteni. Ca rezultat, replica lui Theseu "zidul, cred eu, fiind mai sensibil, ar trebui să blesteme din nou" are aroganța apăsată a unei întorsături de vorbă princiară, în timp ce răspunsul lui Pyramus, "nu, de fapt, sire, n-ar trebui", cu vocabulele sale rotunjite, are mai mult decât oricând călcătura apăsată a încăpățânatului Bottom.* (Ibid. 201)

Pentru a căuta ritmurile în care erau codificate structurile adânci ale înțelesurilor, Brook a pus-o pe actrița care juca rolul Helena să-şi cânte discursul care începe cu "O, noapte grea!", i-a pus pe îndrăgostiți să-şi spună replicile în timp ce urcau şi coborau diferite scări, iar discursul lui Bottom/Pyramus despre moarte era împărțit şi citit simultan de trei actori. Renunțând la înțelesurile directe ale cuvintelor, Brook a reuşit o performanță care era, după unii, mai bine vorbită decât s-ar fi putut imagina. Producția a devenit unul dintre cele mai mari succese ale Royal Shakespeare Company (RSC).

Brook a răspuns la acest succes în mod tipic, adică plecând. A părăsit RSC şi s-a mutat la Paris unde a pus bazele propriei companii, Centrul Internațional de Creație Teatrală. Cu o echipă internațională asamblată acolo a produs mai multe spectacole experimentale, printre care *Orghast* (1971), o producție inspirată de mitul lui Prometheus. Aici şi-a extins munca în ceea ce priveşte sunetele şi ritmul începută în *Visul unei nopți de vară*, abandonând cu totul limbajul convențional. Actorii se exprimau printr-o combinație de cântece, țipete şi sunete guturale, produsul încercărilor lui Ted Hughes de a forma un limbaj universal care să comunice folosind relația dintre sunet şi emoție, mai degrabă decât cuvintele şi înțelesurile lor. Se presupunea că ființele umane au o sensibilitate comună la ton şi intensitate şi că sunetele conțin semințele condițiilor emoționale pe care le pot provoca în oricine, indiferent de limba vorbită.

Testarea unei pretenții atât de excentrice se face prin a interpreta în fața unui public alcătuit din persoane cât mai diferite posibil de membrii distribuției. În acest scop, în anul următor, Brook şi-a dus compania în

Africa, acolo unde actorii săi au improvizat spectacole pe un covor, folosind minimum de recuzită – nişte cutii, nişte bețe, o pereche de pantofi vechi.

> *(Marthouret) era pe covor, luptându-se cu o cutie. Mulțimea se uita fix la cutie, cu deplină atenție. Oamenii aceia erau nemişcați, aşteptând. Ce e în cutie...*
> *Helen Mirren a păşit pe covor, suflând într-un fluier. Ea vorbeşte cu fluierul, îi spune ceva lui Miriam Goldschmit, care îi răspunde cu ajutorul sunetelor unui flaut...*
> *Mai departe? Nimeni nu ştia. Nici Brook nu spunea nimic. Să intri într-un vid. Nici un actor nu se mişca. Până când Katsulas şi-a scos bocancii lui vechi, de armată, şi i-a pus în mijlocul covorului...* (Heilpern 1977:65-66)

Acesta era un teatru dezbrăcat de orice sofisticare, de obiceiuri şi de tradiție. Actorii erau fără apărare în fața publicului lor uimit şi erau capabili să extragă din minimele resurse de care dispuneau ceva care avea simplitatea şi claritatea unui eveniment împărtăşit. Aceasta era, pentru Brook, esența teatrului. Acesta era nucleul care fusese pus în umbră, în Occident, de formalism şi de afectare.

În 1985 Brook a pus în scenă o versiune de nouă ore a mitului indian al Mahabharatei. Spectacolul era într-un fel rezultatul muncii de-o viață întreagă, întrucât conținea elemente derivate din fiecare dintre montările din cariera lui Brook. Felul în care Cieslak interpreta rolul lui Dhritirashtra, de exemplu, era realist, în cea mai bună tradiție stanislavskiană. Prin contrast, moartea lui Dussana era jucată cu exagerare grotescă – apoi întretăiată cu un discurs perfect brechtian, care se adresa direct spectatorilor, subliniind că ceea ce priveau ei este doar teatru. Miracolul producției era acela că permitea ca aceste stiluri presupus contradictorii să opereze în conjuncție unul cu altul, fără să se neutralizeze. Moartea copilului lui Ganga era jucată prin pantomimă, un instrument muzical imita un elefant, într-una din scene, o roată sugera o trăsură, o placă de lemn era chiar trăsura într-o altă scenă. Actorii purtau pantaloni în unele scene şi *dhotis*[1] în altele. Zborul săgeților era jucat

[1] Nota traducătorului: haină purtată de bărbați în unele părți din India.

realist într-un loc şi mimat în altul. Acesta era Brook în momentul său cel mai flamboaiant. Avusese curajul să ignore regulile consistenței stilistice şi era răsplătit din plin printr-o complexitate de expresie, singura care, credea Brook, putea face dreptate heterogenității materialului, ce deriva dintr-o epopee de opt ori mai lungă decât Odiseea şi Iliada la un loc.

La Mahabharata a fost punctul culminant al operei lui Brook, capodopera ce definea tot ce fusese înainte şi tot ce a venit după aceea. De atunci, Brook a produs o serie de montări notabile, inclusiv *Furtuna* (1990) cu un Caliban negru şi un Prospero alb, spectacolul *Cine este acolo?* (1996), o versiune a piesei *Hamlet*, înțesată cu citate din Artaud şi *Costumul* (1999), o poveste plasată în oraşul Sofia şi jucată cu toată profunda simplitate ce alcătuise nucleul spectacolului *Les Iks* din 1975, şi el un spectacol cu o distribuție puțin numeroasă, nici un decor şi doar câteva obiecte de recuzită. Dacă Brook s-a fixat asupra unui stil, atunci acesta este: să spună o poveste cu detaşare şi claritate.

Alte lecturi:

Brook, Peter (1968) *Spațiul gol*, Londra, Penguin Books.
– (1987) *The Shifting Point*, New York, Harper and Row
– (1998) *Threads of Time: a Memoir*, London: Methuen Drama.
– Heilpern, J. (1977), *Conference of the Birds*, London Penguin Books
– Hunt, A. and Reeves, G. (eds) (1995) *Peter Brook*, Cambridge: Cambridge University Press
– Selbourne, D. (1982) *The Makig of A Midsummer Night's Dream*, London, Methuen
– Williams, D. (compiled) (1988) *Peter Brook: A Theatrical Casebook*, London: Methuen.

În româneşte:

Brook, Peter (1968) *Spațiul gol*, traducerea Marian Popescu, editura Unitext, Bucureşti, 1997.
Brook, Peter, *Împreună cu Shakespeare*, Editura Aius, Craiova, 2003.
Repetițiile şi teatrul reînnoit – secolul regiei, volum conceput şi realizat de George Banu, traducerea Mirella Nedelcu-Patureau, editura Nemira, 2009.

SHOMIT MITTER
traducere de Cristina Modreanu

AUGUSTO BOAL (1931 -)

Puțini regizori au cercetat modul în care teatrul îşi lasă amprenta asupra societății, cu atâta pragmatism inovator ca brazilianul Augusto Boal. Puțini au fost aceia atât de motivați în acest sens: Boal a prins alegerile din 1960, lovitura de stat din 1964 şi represiunea care a urmat infamului Act Instituțional nr. 5 (AI-5) din 1968. În 1971 a fost arestat, torturat şi exilat. Ceea ce stârneşte interesul în teatrul lui Boal este legătura dintre opera şi statutul său politic schimbător: pe măsură ce conjunctura exterioară se degrada, teatrul său suferea schimbări, forțat fiind să se adapteze diverselor restricții impuse de către guvern. „(T)eatrul este o armă" (Boal 1979: ix) spunea odată Boal, fără a vorbi câtuşi de puțin la figurat: nu intenționa numai să aducă în discuție opresiunea sau să protesteze deschis ci să se servească de teatru pentru a lupta, corp la corp, cu opresiunea. Aşa cum armele trebuie poziționate strategic pentru a obține cel mai mare avantaj în urma confruntărilor, tot aşa şi teatrul lui Boal reprezenta mai mult decât un vehicul abstract al indignării intelectuale. Teatrul lui ducea un război de gherilă, cu toată şiretenia şi iscusința pe care le presupun un astfel de termen. Cariera lui Boal este presărată cu adaptări abile la împrejurări. Fiecare nouă constrângere germinează un răspuns creativ subtil din punct de vedere politic tocmai datorită reprezentării formale ingenioase. Rezultă un ansamblu de opere care aduc laolaltă într-un mod nemaîntâlnit inventivitatea artistică şi angajamentul politic.

La începutul anilor 1960, Boal a tăiat Brazilia în lung şi în lat cu Teatrul Arena din Sao Paolo, jucând piese extravagante, activist propagandistice (agit-prop), destinate săracilor. Acestea erau, de fapt, misiuni de prozelitism flamboaiant care se adresau celor defavorizați, pe care îi îndemna să se ridice împotriva opresiunii. Boal îşi alegea cu grijă publicul: mergea dinadins în cartierele sărace din centrul vechi al oraşului Sao Paolo, acolo unde un abis imens îi despărțea pe săraci de bogați, şi în zonele rurale izolate, unde țărani uitați de lume fuseseră lăsați fără pământ de către proprietari rapace. Aprins de indignarea pe

care o simțea, Boal punea în scenă povestiri eroice cu insurecții sângeroase și triumfuri vitejești asupra adversității. Spectacolele se încheiau cu îndemnuri la revoluție – deși la acea vreme grupul nu știa mare lucru sau mai nimic despre ce anume înseamnă o revoluție pentru publicul heterogen în fața cărora jucau. Pe Boal îl revolta nedreptatea și credea că adevărul trăirilor lui asigura oarecum și succesul politic al strategiilor sale. Că lucrurile nu stăteau chiar așa, avea să constate brusc, când un țăran, vădit mișcat de fervoarea revoluționară a trupei, i-a oferit lui Boal niște pistoale spunându-i să se alăture celor răsculați împotriva unui proprietar nelegiuit din partea locului. În introducerea la *The Rainbow of Desire/ Curcubeul dorințelor*, Boal evoca lecțiile învățate în urma acelei provocări tulburătoare:

> *Activismul propagandistic (agit-prop) nu e ceva rău; rău era că nu ne respectam propriile îndemnuri. Noi, albii de la oraș, nu prea aveam ce să le învățăm pe negresele de la țară ... De atunci, de la acea primă întâlnire – o întâlnire cu un țăran adevărat, în carne și oase, nu soiul de „țărănime" abstractă – o întâlnire care m-a marcat dar m-a și luminat, de atunci n-am mai scris piese care dau sfaturi, nici n-am mai trimis vreodată, „mesaje".*
>
> (Boal 1995: 3)

Să cânți „hai să ne vărsăm sângele pentru libertate" nu era numai ceva ușor de făcut. Era nesăbuit.

Boal a abordat problema revizuindu-și radical felul în care își reprezenta piesele. În loc să protesteze împotriva opresiunii pur și simplu, Boal își propunea să vorbească, de atunci înainte, numai despre probleme specifice ale spectatorilor. În loc să ofere soluții premeditate, îi ajuta pe spectatori să ajungă la propriile lor concluzii. Teatrul, în mâinile lui Boal, se transformase acum în discuție dramatizată. Trupa își continua turneele ca mai înainte, însă nu mai facea spectacol. Actorii ajungeau la locul unui conflict – la o fabrică în grevă, de pildă – și vedeau cum stau lucrurile. Puneau în scenă miezul conflictului și jucau până în punctul critic. Atunci se opreau și îi întrebau pe spectatori, a căror situație era pusă în scenă, cum este mai bine să continue. Spectatorii veneau cu sugestii despre cum ar putea continua acțiunea, iar actorii

improvizau pe baza acestora. Pentru ca evenimentele să rămână măcar aparent bine rânduite, atât spectatorii cât şi actorii erau supravegheați de un maestru de ceremonii, aşa numitul „joker", pe care Boal îl avea în pachetul său de cărți.

Neajunsul era că, această formă de „dramaturgie simultană" cerea ca actorii lui Boal să improvizeze reacțiile personajelor pe care spectatorii le cunoaşteau mult mai bine decât ei. Odată, o femeie nu a fost mulțumită de modul în care trupa a redat scenariul pe care ea îl schițase. Iritat de ostilitatea femeii, Boal a întrebat-o dacă n-ar vrea să vină pe scenă şi să le arate actorilor cum vedea ea lucrurile. Spre uimirea lui Boal, nu numai că femeia a acceptat, dar a şi jucat într-un mod în care actorii, cu tot profesionalismul lor, n-ar fi făcut-o niciodată. După cum îşi aminteşte Boal,

> *am fost străfulgerat de acest adevăr: când însuşi spectatorul vine pe scenă şi desfăşoară acțiunea la care s-a gândit, o face într-un fel personal, unic, care nu poate fi transferat, fiindcă numai el poate juca astfel, niciun artist nu are cum să transmită acelaşi lucru în locul lui. Pe scenă, actorul este un interpret care, traducând, joacă fals.*
>
> (Ibid.: 7)

Şi astfel, „dramaturgia simultană" a devenit „teatru-forum". Actorii au continuat să cerceteze şi să schițeze scenele, însă acum spectatorilor le venea rândul să joace rolul protagonistului oprimat, şi să încerce, prin propriile lor eforturi teatrale, să găsească soluții:

> *el (spectatorul) însuşi îşi asumă rolul protagonistului, schimbă acțiunea dramatică, încearcă soluții, pune în discuție planuri de schimbare – pe scurt, se antrenează pentru acțiunea veritabilă. Poate că, în acest caz, teatrul nu este, în sine, revoluționar, însă constituie fără îndoială repetiția pentru revoluție. Spectatorul, eliberat pe de-a-ntregul, plonjează în acțiune.*
>
> (Boal: 1975: 122)

Spectatorii deveneau acum ceea ce Boal numea „spect-actor": nu mai erau receptorii pasivi ai unei intervenții din afară, ci luau parte direct la periplul care-i făcea stăpâni asupra propriei lor vieți.

La mijlocul anilor 1970, opresiunea politică la care era supus Boal s-a intensificat atât de tare încât a simțit că e periculos să-și mai practice acea marcă volatilă de teatru-forum. Decât să riște să fie închis pentru că sfidează, fără rezultate palpabile, decizia guvernului care interzicea spectacolele sale instigatoare, Boal a inventat ceea ce el numea „teatrul invizibil". Teatrul invizibil presupunea existența unui grup de actori care jucau într-un spațiu public (într-o piață sau într-un scuar) o scenă repetată deja, în același timp prefăcându-se că fac parte din publicul obișnuit, aflat într-una dintre situațiile obișnuite, de zi cu zi. „Publicul" era format din trecători care nimereau în mijlocul „incidentului", neștiind că asistă de fapt la o reprezentație dramatică ce urmărea să furnizeze pe ascuns informații, sau să stârnească dezbateri într-o perioadă în care activitatea politică era interzisă. De exemplu, când Boal se afla în Argentina, a descoperit că, deși exista o lege prin care săracilor li se dădea de mâncare pe gratis la restaurant, nu se făcea nimic pentru ca publicul să știe acest lucru. Așa că actorii lui Boal au intrat într-un restaurant mare și s-au așezat separat pe la mese. „Protagonistul" a comandat de mâncare, a mâncat cu plăcere și apoi a anunțat cu voce tare că nu avea de gând să achite nota: legea îi permitea acest lucru. Când cineva l-a contrazis, un alt actor, care juca rolul avocatului, s-a dus la director și i-a explicat că există într-adevăr o astfel de lege. Până la urmă, mai mulți oameni care se aflau în restaurant au luat parte la dezbatere. Astfel, teatrul invizibil a îndeplinit cerințele teatrului-forum – și anume să stimuleze discuțiile publice și să lupte împotriva opresiunii – în același timp ferindu-l pe Boal de consecințele funeste ale activismului său deschis.

Pe măsură ce Boal a devenit din ce în ce mai cunoscut, s-a extins și rețeaua poliției secrete decise să îi instrumenteze arestarea. Boal s-a mutat în Europa, însă a descoperit că, în climatul politic mai puțin amenințător al Franței sau al Marii Britanii, ardoarea sa de a lupta pe față cu opresiunea aducătoare de rău, devenea aproape irelevantă. Europa nu ținea cu fermierii alungați de pe pământurile lor de către proprietari sângeroși. Aici oamenii nu trăiau cu spaima poliției secrete,

ci a singurătății. La început, groaza vacuității existențiale i s-a părut lui Boal un soi de lux în comparație cu amenințarea torturii. Treptat, și-a dat seama însă că influența tiranică pe care singurătatea o are asupra psihicului nu este mai puțin traumatizantă pentru individ:

> *În America Latină, oamenii mor în principal de foame; în Europa, în urma unei supradoze de droguri. Însă orice formă ar lua, moartea rămâne moarte... Am hotărât să abordez aceste forme noi de opresiune...*
>
> (Boal 1995: 8)

Cop in the Head/ Polițistul din cap reunește o serie de ateliere de tip teatru-forum pe care Boal le-a ținut la Paris la începutul anilor 1980, care puneau în discuție efectele represive generate de media, educație și politică prin care, considera Boal, se încurajează pasivitatea inutilă în fața dictatelor morale redundante.

Dacă *Cop in the Head* este un termen care derivă din viziunea lui Boal asupra psihozei ce stă la baza culturii occidentale, atunci *Rainbow of Desires/ Curcubeul dorințelor*, titlu alternativ pentru același ansamblu de lucrări, derivă din hotărârea lui Boal de a o învinge. *Three Wishes/ Trei dorințe* este un exemplu de improvizație din *Rainbow of Desires* care îl încurajează pe protagonist să transforme o scenă dintr-o situație oprimantă, într-una acceptabilă:

> *Regizorul îi aduce pe participanți în situația de a transforma scena într-o imagine înghețată. Îi dă protagonistului dreptul să îndeplinească trei dorințe... Cu fiecare dorință, protagonistului i se dă voie să modifice imaginea scenei...Protagonistul își modelează dorințele, manipulând imaginea, modificând-o fizic, și schimbându-se, astfel, pe sine însuși.*
>
> (Ibid.: 65)

În *Rainbow of Desires* nu este vorba despre societate „așa cum este ea", ci despre „cum ar putea ea fi".

În 1986, Boal se întoarce în Brazilia. În noua conjunctură politică, ajunge să fie ales membru al Consiliului Local din Rio. Boal se servește acum de teatrul-forum pentru a obține propuneri de legi noi din partea

celor din circumscripția sa. Acesta este „teatrul legislativ", un mijloc prin care categoriile sociale defavorizate au ocazia să-şi exprime părerea asupra modului în care soarta le poate fi îmbunătățită. Boal voia ca „alegătorii să îşi spună părerea, să-şi discute problemele, să aducă contra-argumente şi să împartă responsabilitatea pentru acțiunile parlamentarilor" (Boal 1998: 20). Punându-l pe omul obişnuit să joace rolul unui membru în consiliu, nu numai că le dădea putere celor slabi; ci îi reda teatrului capacitatea de a modela realitatea prin mecanismul ficțiunii suspendate.

În vreme ce teatrul implică, de regulă, o diviziune între cei care joacă şi cei care sunt martori, Boal lucrează cu o singură categorie, şi anume cei care îşi asumă responsabilitatea pentru continuarea sau încetarea unui anumit demers. Nu este vorba aici nici despre succesul şi nici despre eşecul unui demers revoluționar. Ceea ce contează este decizia individului de a urca pe scenă şi de a realiza ceva, de a opera o schimbare. Deşi scenariile dramatice se îndepărtează bine de realitate, acestea ne ajută totuşi să facem schimbări „adevărate". Ne mobilizăm. Renunțăm la viziunea obişnuită potrivit căreia lucrurile stau aşa cum stau şi devenim capabili să ne asumăm responsabilitatea asupra viitorului nostru.

Alte lecturi:

Boal, A. (1979) *Theatre of the Opressed*, trans. Charles A. and Maria-Odilia Leal McBride, London: Pluto Press.
(1995) *The Rainbow of Desire*, trans. Adrian Jackson, London: Routledge.
(1998) *Legislative Theatre*, trans. Adrian Jackson, London: Routledge.
Schutzman, M. and Cohen-Cruz, J. (eds.) *Playing Boal*, London: Routledge

SHOMIT MITTER
traducere de Anca Ioniță

JERZY GROTOWSKI (1933 – 1999)

În 1959, regizorul polonez şi teoreticianul Jerzy Grotowski a fondat un mic teatru experimental la Opole, un orăşel de lângă Wroclaw, în sudul Poloniei. De-a lungul anilor, acest teatru laborator a crescut în reputaţie şi statură, dar n-a pierdut niciodată legătura cu austeritatea aproape monahică ce a stat încă de la început în centrul său. Teatrul lui Grotowski era gândit să fie un "teatru sărac", un teatru care să elimine fără milă tot ceea ce poate fi eliminat din teatru astfel încât să se ajungă la esenţă. Era vorba de un teatru fără costume, fără machiaje, fără lumini şi fără efecte sonore. Era vorba despre un teatru în care arta spectacolului să fie redusă la nucleul ei – funcţia de a fi în mod profund şi intens umană. Primul pe lista de obiective pe care Grotowski şi le propunea era: "Să stimuleze procesul de auto-revelare" (Grotowski 1969: 96). "Este actul de autodezgolire", explica Grotowski, "de scoatere a măştii de fiecare zi" (ibid.:178).

În termenii unei asemenea concepţii despre teatru, actorului i se cerea să fie mai puţin preocupat de interpretarea unui rol decât de folosirea caracterizării personajului ca metodă de auto-explorare:

> *Să joci un rol nu înseamnă să te identifici cu un personaj. Actorul nici nu-şi trăieşte rolul, nici nu-l portretizează din exterior. El foloseşte personajul ca pe o metodă de a-şi "prinde" propriul său eu, ca pe instrumentul cu care să ajungă la straturile secrete ale propriei personalităţi... Avem de-a face aici cu un proces dureros, nemilos de auto-descoperire."*[1]

Scopul repetiţiilor nu era să înveţi despre personaje, ci să înveţi despre tine însuţi prin actul de interpretare a unui personaj. Scopul unui spectacol nu era să joci un rol, ci să te arăţi pe tine însuţi în faţa publicului. Aşa cum observa Zbigniew Osinski, comentator de-a lungul timpului al operei lui Grotowski, "aceasta nu este nici o poveste, nici

[1] Barba, Eugenio şi Flaszen Ludwik (1965) – "A Theatre of Magic and Sacrilege", Tulane Drama Review 9 (3): 173.

crearea unei iluzii. Este momentul prezent. Actorul se expune... se descoperă.. aici nu mai este vorba despre actorie." (Osinski 1986: 85). Actorul lui Grotowski era plasat literalmente în situația personajului şi i se cerea să-i facă față. În *Prințul Constant* (1965), actorul Ryszard Cieslak suferea cu adevărat tortúrile aplicate protagonistului dramei lui Calderon: el părăsea scena cu urme roşii de lovituri pe spate.

Nu e nici o coincidență faptul că Grotowski trebuie să fi abandonat ideea teatrului ca iluzie şi a îmbrățişat ideea teatrului ca realitate în cursul muncii la o piesă care cerea atât de mult din punct de vedere al sacrificiului actorilor săi. Grotowski credea că eul interior era scos la suprafață în mod explicit numai când omul era confruntat cu durerea în acest fel. Numai prin confruntarea cu situații de imensă durere fizică şi psihică ființele umane obțineau respectul de sine necesar pentru a renunța la măştile sociale şi pentru a fi ele însele.

Ce efect a avut munca?
A provocat fiecărui actor o serie de şocuri
şocul de a se înfrunta pe sine în fața unor provocări irefutabile
şocul de a surprinde propriile evaziuni, trucuri şi clişee
şocul de a simți ceva din resursele sale vaste şi neconsumate.

(Peter Brook citat de Grotowski 1969: 11)

În ateliere, ideea era distilată printr-un număr de exerciții practice. "Foloseşte-ți vocea pentru a face o gaură în perete", cerea Grotowski, "pentru a răsturna un scaun, pentru a face un tablou să cadă.." (Grotowski 1969: 134). În cartea lui, *Spre un teatru sărac*, exista un exercițiu numit "Zbor" care cerea literalmente actorilor să-şi ia zborul şi să aterizeze ca nişte păsări, ca să învețe "să-şi forțeze corpul să depăşească limitele naturale, biologice".[2]

Cererile erau în mod deliberat strigătoare la cer: asemeni țapului ispăşitor al vechilor greci, asemeni lui Cristos care a murit pe cruce ca să răscumpere societatea, actorii lui Grotowski căutau să curețe societatea prin suferința lor. Pentru Grotowski, "violarea organismului

[2] Barba, Eugenio (1965) – "Ttheatre Laboratory 13 Rzedowe", Tulane Drama Review 9 (3) 155.

viu... ne întoarce la o situație mitică, concretă, o experiență a adevărului uman comun" (ibid: 23).

Pe măsură ce actorii lui Grotowski deveneau mai eficienți din punct de vedere tehnic, ca rezultat al regimului de antrenament intens la care erau obligați să adere, două probleme se iscau. Mai întâi, virtuozitatea fizică în sine aliena publicul, dând spectatorilor un exemplu pe care ei nu aveau mijloace să-l urmeze. Apoi, virtuozitatea a devenit în mod gradat un scop în sine, o mască în spatele căreia actorii au început să se ascundă. Privind înapoi la munca lui din anii 60, Grotowski a înțeles că auto-revelarea pe care dorea să o atingă prin transcenderea barierelor fizice ar putea fi obținută nu prin înarmarea actorilor cu tehnici, ci prin convingerea acestora de a renunța, de a şterge tot ceea ce învățaseră.

> *Educarea unui actor în teatrul nostru nu înseamnă a-l învăța ceva; noi încercăm doar să eliminăm rezistența pe care o opune organismul lui acestui proces psihic... Aşadar metoda noastră este via negativa – nu o colectare de abilități, ci o eradicare a blocajelor.*
>
> (Ibid. 16-17)

Munca lui Grotowski asupra vocii implica acum încurajarea actorului "să se gândească nu la adăugarea de elemente tehnice, ci la... eliminarea obstacolelor concrete pe care le întâmpină (ex. rezistența în fața vocii lui). Factorul decisiv în acest proces este umilința, o predispoziție spirituală: nu să faci ceva, ci să te reții de la a face ceva" (ibid: 36-37). *Via negativa* este aplicarea principiilor "teatrului sărac" artei actorului. Aşa cum scena lui Grotowski era golită de toată recuzita şi decorurile, la fel şi actorii lui trebuia să renunțe la arsenalul lor de îndemânări şi trucuri, astfel încât să se arate dezgoliți, cu toată umilința – ca simple ființe umane.

În timpul anilor 70, Grotowski a început să lucreze pentru a transfera rezultatele acestor exerciții asupra spectatorilor. Problema cu care se confrunta era că în general spectatorii erau pasivi, deci incapabili să beneficieze de pe urma proceselor care erau în mod esențial active. Grotowski încercase să combată acest aspect în producțiile sale, forțând publicul să fie activ. În spectacolul *Kordian* (1962), spectatorii erau

aşezaţi pe paturi de spital, iar actori îmbrăcaţi în doctori îi obligau să cânte. În *Doctor Faust* (1963), spectatorii erau aşezaţi de-a lungul a două mese, într-o sală de mese, în timp ce Faust era aşezat la o măsuţă separată la unul dintre capete, felicitându-i pe fiecare dintre spectatori, ca şi cum ar fi fost invitaţii săi. În cele din urmă, Grotowski a respins aceste experimente cu participarea publicului, pentru că devenise limpede că, plasând spectatorii în mijlocul dramei la modul fizic, le inhiba capacitatea de a participa la acţiune. El a înţeles că manipulând publicul pentru ca acesta să-şi asume un rol activ, avea mai puţin ca niciodată şansa să atingă acea revelare a sinelui care se afla în centrul preocupărilor sale.

De aceea Grotowski a decis să renunţe la noţiunea de spectacol cu totul, în favoarea unor evenimente tip atelier ce permiteau actorilor săi să lucreze umăr la umăr cu spectatorii. După cum s-a demonstrat, aceste întâlniri facilitau stările de auto-revelare pe care le dorea Grotowski prin simplul act al întâlnirii, prin "însăşi deschiderea către o altă persoană... o acceptare totală a unei fiinţe umane de către o alta" (ibid.: 25).

> *Un om ajunge atunci la un punct, care a fost numit "umilinţă", în momentul în care pur şi simplu este şi pur şi simplu acceptă pe cineva şi este acceptat la rândul său – atunci se acceptă pe sine ... fără diferenţiere între exterior şi interior, între corp şi suflet."*
>
> (Kumeiga 1987: 228)

Este notabil că termenii în care este discutată autenticitatea sunt aceiaşi ca mai înainte: sinceritatea este în continuare o problemă de simbioză între omul care este şi omul care se arată. Singura diferenţă este aceea că contactul uman întrece virtuozitatea tehnică şi renunţarea la posesiuni monastică este considerată drept cea mai viabilă cale spre autenticitate. Simplitatea neafectată a idealismului lui Grotowski inspiră încrederea pe baza căreia fiecare individ îl întâlneşte pe celălalt fără apărare, lipsit de măştile sociale. Ei pot să *fie* fără să interpreteze; ei pot să *fie ei înşişi*.

În primele stadii de lucru cu participanţi din afară, modelul urmat a fost acela al repetiţiilor. Cineva bătea un ritm într-un instrument de percuţie. Altcineva îi răspundea cu un ritm diferit. Încercau să se găsească unul pe celălalt. Altcineva îi ajuta murmurând – şi tot aşa până

când întâlnirea avea loc prin intermediul muzicii. Alteori, Grotowski cerea participanților să folosească acțiuni simple, domestice, cum ar fi eliberarea spațiilor, coacerea pâinii şi plimbarea prin pădure, ca vehicule pentru orchestrarea contactului. Pe măsură ce tot mai multe ateliere aveau loc în aer liber, un nou imperativ a apărut: preocuparea pentru contactul cu natura.

> *Ne risipim în pădure. Stau față în față cu un copac. E puternic – pot să mă cațăr în el, să mă sprijin delicat de crengile lui. În coroana lui un vânt puternic suflă peste noi amândoi, peste copac şi peste mine. Cu tot corpul simt mişcările crengilor, circulația fluidelor, aud murmurele interioare. Îmi fac cuibul în copac.*[3]

Unele dintre aceste acțiuni par să fie îndepărtate de munca de la începuturi a lui Grotowski, dar motivația este remarcabil de consistentă. Când Richard Mennen[4] sapă în pământul ud, "întrebând rădăcinile cine sunt"[5], e vorba despre aceeaşi grijă pentru auto-conştientizare ce hrănea munca lui Grotowski în anii 60. Când Steven Weinstein[6] vorbeşte despre depăşirea propriei rezistențe la plesnirea cu crengi ude până la "transcenderea durerii personale"[7], avem de-a face cu o experiență similară cu aceea a lui Ryszard Cieslak care îndura dureri reale în *Prințul Constant*.

În timp, Grotowski a ajuns să înțeleagă că experimentele de acest tip pot degenera în ceea ce el a numit „supă emoțională" (Richards 1993: 120), din cauza lipsei de disciplină din primele etape ale muncii sale. Mare parte din munca sa ulterioară la Universitatea California din Irvine şi la Centrul pe care l-a fondat în 1986 în Pontedera, Italia, era direcționată înspre recuperarea preciziei ce caracterizase lucrul său la Teatrul Laborator. Nu era vorba despre o întoarcere la spectacol: exercițiile nu

[3] Kolankiewicz, Leszek (1978) – "On the Road to Active Culture", traducere Boleslaw Taborski, Wroclaw, document nepublicat: 22.

[4] Nota traducătorului: profesor şi regizor la Universitatea Carolina de Nord, a realizat un studiu despre "parateatrul lui Grotowski".

[6] Ibid.; 76.

[6] Nota traducătorului: participant la laboratoarele lui Grotowski.

[7] Ibid.: 81.

erau tratate doar ca instrumente pentru actori, mijloace prin care ei atingeau stări ce erau conținute în acțiunile pe care le îndeplineau. Așa numitul proiect "Drama obiectivă" se referea la felul în care dansurile, cântecele și incantațiile din diferite părți ale lumii aveau impact asupra corpului uman și generau stări de auto-conștientizare. Improvizația era trecută pe plan secund în favoarea învățării modalităților în care anumite acțiuni, ce aparțineau sistemelor de reprezentare orientale sau tribale, trebuia executate cu precizie. Asta, credea Grotowski, permitea accesul la stări care îl interesau prin simpla lor conectare cu vechile seminții.

> *Grotowski pune accent pe potențialul afectiv al unor cântece tradiționale ca metode de împlinire a actului de anamneză, călătoria înapoi spre origini. El sugerează că song-urile tradiționale din diferite culturi produc o formă extrem de puternică de yantra (diagramă pentru meditație), care poate exercita un impact vizibil asupra stării fizice și energetice a practicantului, prin structuri precise de vibrație vocală... Grotowski vorbește despre vibrație făcând trimitere la conceptul Hindu numit mantra, sugerând că anumite sunete afectează starea psiho-energetică a unui individ în moduri fizice obiective.*
>
> (Wolford 1996: 119)

Dacă munca cu Natura fusese o încercare de găsire a sinelui prin contactul epifanic cu elementele primordiale, munca lui cu tradițiile ancestrale ale spectacolului era o tentativă de găsire a sinelui în termenii participării la înțelepciunea antichității. Scriind despre producția lui Grotowski cu *Apocalypsis cum Figuris* (1968), Jennifer Kumeiga remarca faptul că intenția lui Grotowski era "să ne aducă pentru un moment în contact cu cele mai adânci niveluri din noi înșine" (Kumeiga 1987: 97). Cu aproape trei decenii mai târziu, ambiția muncii lui Grotowski era în mare parte aceeași: să încurajeze actorii să descopere că, în limitele corpului lor muritor, există un puls plin de puritate al sinelui, care depășește distanța dintre continente și secole.

Alte lecturi:

Grotowski, J. (1969) *Towards a Poor Theatre*, Londra: Eyre Methuen.

Kumeiga, J. (1987) *Teatrul lui Grotowski*, Londra: Methuen
Osinski, Z. (1986) *The Theatre of Grotowski*, trad. Lilian Vale şi Robert Findlay, New York: PAJ Publications
Richards, T. (1993) *At Work with Grotowski on Physical Actions*, Londra, Routledge
Schechner, R. şi Wolford, L. (eds) (1977) *The Grotowski Sourcebook*, Londra, Routledge
Wolford L. (1996) *Grotowski's Objective Drama Research* (Performance Studies), Jackson: University Press Mississippi.

În româneşte:

Grotowski, J. (1969) *Spre un teatru sărac*, traducerea George Banu şi Mirella Patureau, editura Unitext, 1998, reeditată de Fundaţia Culturală „Camil Petrescu" şi editura Cheiron, cu sprijinul Institutului Polonez din Bucureşti, 2009.
Peter Brook, *Împreună cu Grotowski. Teatrul e doar o formă*, volum editat de George Banu şi Grzegorz Ziółkowski, traducerea Anca Măniuţiu, Eugen Wohl, Andreea Iacob, Fundaţia Culturală „Camil Petrescu" şi Editura Cheiron, 2009.
Ryszard Cieślak, actor emblematic al anilor '60, volum conceput şi coordonat de George Banu, traducerea Andreea Dumitru, Fundaţia Culturală „Camil Petrescu" şi Editura Cheiron, 2009.

SHOMIT MITTER
traducere de Cristina Modreanu

LUCA RONCONI (1933 - 1999)

Producţia *Orlando furioso*, apreciată la nivel naţional şi internaţional în urma primei reprezentaţii din cadrul Festivalului Spoleto din 1969, s-a dovedit a avea o importanţă fundamentală pentru opera lui Ronconi. Cu tot caracterul său eclectic, Ronconi a continuat să cerceteze modul inovator în care acest spectacol folosea localizarea şi arhitectura, spaţiul şi

perspectiva, interacțiunea dintre public şi artişti, îmbinarea mai multor genuri de joc actoricesc, a maşinăriilor de scenă şi a vorbirii. Pe parcursul carierei sale, Ronconi avea să îşi descrie experimentele în care foloseşte recitarea ca pe un agajament față de stilul reprezentativ, mai degrabă decât cel interpretativ, adică, față de un mod declamativ, în locul unei abordări realiste a construcției personajului. Scenariul scris împreună cu Eduardo Sanguinetti pentru poemul din secolul şaisprezece al lui Ariosto, ai cărui eroi extravaganți sunt personificați de către cavalerul absurd şi zice-se nebun, Orlando, a inițiat practica pe care avea să o urmeze îndeaproape în anii următori, în care a pus în scenă texte non-dramatice. Ne referim aici mai ales la *Lolita-sceneggiatura* (2001), la baza căruia se află scenariul lui Vladimir Nabokov realizat pentru filmul lui Stanley Kubrik (pe care Kubrik îl folosise doar parțial), şi *Quel che sapeva Maisie / Ce ştia Maisie* (2002), pe care Ronconi l-a adaptat pornind de la romanul lui Henry James.

Relativ scurtă, având 90 de minute, *Orlando furioso* a transpus narațiunile la a treia persoană din poemul lui Ariosto la persoana întâi, utilizând astfel narațiunea ca pe o acțiune cu actori implicați direct în propriile povestiri. Subiectul complicat al poemului lui Ariosto a fost redus la scheletul narativ al celor trei poveşti principale – dragostea lui Orlando pentru cruda Angelica, cea a lui Bradamante pentru Ruggero, lupta dintre sarazini şi creştini în afara Parisului – pe care Ronconi a segmentat-o şi a dislocat-o temporal şi spațial. Aceste principii de montaj şi efect aleatoriu se potriveau perfect unei structuri de evenimente ce aveau loc în paralel, jucate pe platforme pe roți, conduse de către actori prin mulțime. Două scene, ale căror cortine erau ridicate şi apoi lăsate jos, tocmai pentru a sfida această convenție teatrală, erau aşezate una în fața celeilalte, la distanță mare, delimitând astfel spațiul de joc. Episoadele epice erau jucate pe platformele mobile. Este vorba aici de un teatru la scară mare, jucat în spații neconvenționale – o biserică secularizată din Spoleto, piețele oraşelor italiene (în piața centrală din Bologna aveau loc 3000 de spectatori, în vreme ce Piazza del Duomo din Milano putea reuni 8000), piețele dezafectate din Paris (Les Halles) în 1970 şi, printre alte spații găsite, şi un patinoar din cadrul Festivalul din Edinburgh din acelaşi an.

Acest tip de teatru era şi un teatru-promenadă, în care publicul era spectator-participant, având libertatea de a aleage o povestire, sau de a hoinări prin organizarea polifonică a spectacolelor mobile, dirijate de vreo patruzeci de actori solizi, mulți dintre aceştia călare pe cai de metal şi lemn. Cu toții purtau costume fanteziste, cu influențe medievale, creații fantastice *haute couture* şi *science-fiction.* Urale furtunoase izbucneau la trecerea în mare viteză a actorilor, care alergau împingând platformele mobile printre spectatorii-participanți, platforme ce reprezentau o amenițare continuă pentru picioarele acestora din urmă. Pe deasupra plana un enorm hipogrif strălucitor, urcat pe o macara. Minunile erau pe alese: un castel fermecat, un tărâm vrăjit, un vrăjitor, o vrăjitoare, un monstru mitologic marin, un labirint gigantic în ale cărui cuşti de sârmă se înghesuiau oamenii, spre a se trezi captivi laolaltă cu actorii în armurile cavalereşti. Bătălia de la Paris s-a dat pe o platformă, spectaculozitatea ei fiind dată de folosirea perspectivelor ce evocau picturile lui Paolo Ucello. La sfârşitul spectacolului, în mintea idealistă „nebună" a lui Orlando, hipogriful îl poartă în zbor pe Astolfo pe Lună în căutarea unei soluții la problemele omenirii.

Un amestec de teatru de păpuşi sicilian, divertisment de bâlci, turniruri, acrobații, poveşti tradiționale, fabule şi ritualuri, producția a generat următoarea întrebare: este acesta un teatru „popular"? Cotidianul *La Stampa* (6 iulie 1969) a declarat că este „o operațiune esențialmente intelectualistă", chiar dacă destinată cu bună credită unui public „popular". Consensul potrivit căruia *Orlando furioso* a fost o demonstrație genială despre „cum să faci teatru *nou*" (*Il Mattino*, 6 iulie 1969) a fost invocat atunci când Ronconi a folosit un alt mediu, televiziunea, pentru a crea un spectacol „popular" în alt sens al cuvântului. Această versiune foarte mediatizată a lui *Orlando*, mai degrabă fantezie a tehnologiei decât festivitate comună, a fost difuzată în cinci episoade de câte o oră, de-a lungul anului 1975.

Ronconi s-a întors la spațiile vaste şi la producțiile-promenadă în 1990, la fabrica Fiat din Lingotto, un cartier din Torino, apoi, în 2003, la atelierele şi depozitele abandonate ale teatrului *La Scala*, din Bovisa, Milano. Producția de la Lingotto, *Gli ultimi giorni dell' umanita/ Ultimele zile ale omenirii*, are la bază o piesă de teatru de 800 de pagini,

faimoasă pentru faptul că „nu poate fi pusă în scenă”, terminată în 1926 de către austriacul Karl Kraus. Temele de război abordate de Kraus au fost transformate abil de către Ronconi în scene emblematice, pline de imagini ironice, bizare, groteşti sau nedefinit de tulburătoare, al căror caracter straniu era evidenţiat de maşinăriile grele folosite în producţia de şasiuri pentru autovehicule. Ronconi nu urmărea să critice lumea industrială, deşi semnificaţii în acest sens pot fi atribuite juxtapunerii imaginii cu spaţiul. Urmărea, mai degrabă, să construiască o bucată teatrală industrială, în concordanţă cu ceea ce e descris cel mai bine ca fiind decorativa sa teatralitate barocă.

Producţia de la Bovisa, *Infinituri/Infinities*, utilizează un text al matematicianului englez John D. Barrow. Femei întinse pe podea, sau aşezate sub, ori lângă construcţii care arătau ca nişte uscătoare de păr din era spaţială, se holbau în gol. Chipurile lor de manechin, pe jumătate mascate sau încărcate de machiaj, arătau de parcă suferiseră operaţii estetice. Capete tăiate, care se regăseau pe ici, pe colo, aveau feţe similare. Siluete asemenea mumiilor, aşezate în scaune cu rotile, în planuri şi la înălţimi diferite, aminteau de Casanova din piesa lui Ronconi *Phoenix* (2001), scrisă de Marina Ţvetaieva. Bărbaţi cu măşti în culori sângerii, îmbracaţi în costume şi ducând umbrele deschise, mergeau pe blocuri de piatră prin coridoare înguste, sau stăteau culcaţi pe rafturi suprapuse în aceste coridoare; Ronconi modela atât scena cât şi mişcarea, în funcţie de arhitectura şi design-ul interior al clădirii respective. În alte părţi, aceştia stăteau jos sau în picioare, înfăşuraţi în bandaje enorme, sau atârnaţi cu susul în jos în deschizături unde se agăţau odată costumele, veşmintele lor albe sugerând costume de cosmonauţi.

Actorii interpretau o mulţime de acţiuni neconectate logic, în timp ce recitau teorii numerice ale spaţiului şi timpului (de aici „infinituri”) aparţinând matematicienilor celebri din toate timpurile, majoritatea dintre aceste discursuri fiind de neînţeles şi declamate într-un stil artificial – silabe accentuate, accente puse greşit, intonaţii apăsate – modalităţi de expresie verbală care purtau, deja, marca Ronconi. Se juca cu ideea progresiei matematice utilizând cinci platforme, fiecare secvenţă de pe o platfomă având o durată de un sfert de oră. Grupuri de spectatori intrau consecutiv la intervale de douăuzeci de minute, unui grup i se succeda

următorul, completând astfel circuitul. Spectacolul pentru fiecare grup dura şaptezeci şi cinci de minute. Întregul spectacol dura cinci ore. Spectatorii puteau să repete circuitul, descoperind astfel că fiecare secvență era modificată la fiecare rundă.

Ronconi s-a întors la spațiul în aer liber în 2002, cu piesa lui Euripide, *Prometeu înlănțuit*, în ruinele unui amfiteatru grec din Siracuza, Sicilia. Protagonistul se afla în căuşul palmei unei statui albe uriaşe, înclinată în față. Sub el, nimfe dansau în apă. Deasupra lui, în depărtare, se vedeau macarale pe un şantier – evocare fortuită a macaralei din *Orlando furioso* (de care n-a beneficiat mai târziu, în 2002, *Prometeu*, în amfiteatrul bine conservat din Lyon, unde, conform principiului său obişnuit, Ronconi a lăsat ca amplasarea nouă să influențeze caracterul producției). Apa evoca scena inundată din *L'Orfeo e il ritorno di Ulisse in patria/ Orfeu şi întoarcerea lui Ulise în patrie* (1998) a lui Monteverdi, una dintre operele baroce, dintre cele peste cincizeci, regizate de Ronconi începând cu 1970. Spectacolele sale după Rossini din anii 1990 au fost amplasate în structurile ahitecturale impunătoare, caracteristice teatrului său dramatic.

Sfârşitul anilor 1970 a marcat o perioadă de experimente pentru Ronconi, acesta lucrând împreună cu al său Prato Laboratory pe texte precum *Calderon* de Pier Paolo Pasolini. În 1980, a experimentat noțiuni de arhitectură precum adâncimea şi suprafața, planuri de lumină şi culoare în cadrul dramei „naturaliste" căreia Ronconi credea că i se refuză estetica unei asemenea scenografii. Astfel, ghidându-se după acest principiu, a pus în scenă *John Gabriel Borkman* (1982), *Sf. Ioana a Abatoarelor* (1984) şi *Trei Surori* (1989). Cu toate acestea, discursul artificial (strigătele afectate din *Trei Surori*), discutabil dacă era adecvat şi pentru producțiile sale epice, părea să nu fie mai mult decât un limbaj corporal retoric în spațiul delimitat de arcul avanscenei.

Anii 1990 au marcat perioada în care Ronconi a fost director al mai multor *teatri stabili* (teatrele subvenționate de către municipalitate şi stat). A condus Teatro Stabile din Torino (1989–1994), timp în care, în afara de *Gli ultimi giorni/ Ultimele zile*, a deconstruit texte „standard" precum *Măsură pentru măsură* (1990), şi *Un straniu interludiu* (1990) al lui O'Neil, şi a înființat o şcoală de actorie. La Teatro di Roma (1994–

1998), a cercetat noi posibilități de punere în scenă a dramatizărilor de romane (de exemplu, *Frații Karamazov*, 1998). În 1999, a preluat conducerea lui Piccolo Teatro din Milano, îndreptând teatrul lui **Strehler**, de la problemele sociale pe care le abordase, către ceea ce îl interesa pe Ronconi, şi anume crearea unui „limbaj de teatru". Aceasta, consideră Ronconi, este responsabilitatea celui pe care el îl numeşte „regizor-dramaturg", ale cărui inovații formale, scenice şi textuale (inclusiv scrierea de scenarii după romane), reprezintă singura cale prin care se poate avansa în „criza actuală a dramaturgiei" (Ronconi 2000: 16-27).[1]

Producțiile inaugurale ale lui Ronconi la Piccolo au luat forma unui diptic ce ilustra ideea de vis: *Viața este vis* de Calderon de la Barca, reprezentată la Nuovo Piccolo, actualmente cunoscut ca Teatrul Strehler, şi piesa lui Strindberg *Visul*, în studioul complexului Piccolo. Producțiile explorează două tipuri diferite de spațiu. În prima, scena este neobişnuit de lungă, ceea ce i-a permis lui Ronconi să o folosească ca pe un ecran de cinema. A segmentat cadre vizuale şi a proiectat simultan diverse acțiuni şi diverse binomuri timp – loc la niveluri vizuale diferite – dovadă a credinței sale în „influența benefică a televiziunii şi cinematografiei asupra evoluției limbajului teatral" (ibid.: 19). Această influență era evidentă şi în arsenalul de dispozitive tehnice folosite de către Ronconi, printre care un mecanism compus dintr-o macara pe care glisa, pe diagonală în sus, un hipogrif (trimitere clară la *Orlando furioso* şi isprăvile sale dramatice). Spațiul rotund de la Studio i-a dat posibilitatea să opereze axele cercului într-un mod foarte stilizat, chiar robotic, pentru a-l reda pe Strindberg.

Şi-a continuat cercetarea semi-cinematografică în *Lolita* şi *Maisie*, proiectând fotografii complementare ale Lolitei (în chip de agresor) şi ale lui Maisie (fata agresată). *Lolita* e probabil cea mai complicată producție, din punct de vedere tehnic şi vizual, pusă în scenă de Ronconi

[1] Prelegere ținută de Ronconi când i-a fost acordat titlul de *Doctor honoris causa* în Arte, Muzică şi Spectacol, al Universității din Bologna, la data de 29 aprilie, 1999. Aş dori să- i mulțumesc lui Franco Vespiero, arhivist la teatrul Piccolo Teatro, pentru a-mi fi atras atenția asupra acestei prelegeri. Toate traducerile îmi aparțin.

într-un teatru „tradițional”. Cuvintele sale despre felul în care televiziunea a reeducat privirea spectatorului, descriu succint avântul acestor două producții, şi pe acela al muncii sale încă din anii 1980.

> *Faptul că am recurs frecvent la mişcarea structurilor spațiale ar putea fi explicat, de pildă, prin exigența de a reproduce teatral „logica” percepției vizuale contemporane care, formată de paradigmele filmice ale jonglării cu câmpurile (vizuale), contra-câmpuri, cadre de perspectivă, prim-planuri şi cadre foarte strânse (gros-planuri), tinde să aleagă elementele semnificative şi detaliile din spațiul vizual general, anulând astfel orice este superflu în acesta.*
>
> (Ibid.: 18)

Experimentele formale ale lui Ronconi generează adeseori producții glaciale. Cu prilejul experimentului său cu vederea dual în spectacolul *Păcat că este o curvă*, care avea o versiune cu distribuție mixtă, cealaltă numai cu bărbați, criticul Franco Quadri, primul şi cel mai mare susținător al lui Ronconi, a semnalat că e „timpul ca Ronconi să-şi scoată emoțiile din frigider” (*La Repubblica*, 28 iunie 2003).

Alte lecturi:

Innamorati, Isabella (ed.) (1996) *Luca Ronconi e il suo teatro*, Milano: Bulzoni Editore.

Quadri, Franco (1973) *Il rito perduto. Saggio su Luca Ronconi*, Torino: Einaudi.

Ronconi, Luca (2000) *Lezioni di teatru*, Milano: Edizioni Piccolo Teatro di Milano.

MARIA SHEVTSOVA
traducere Anca Ioniță

PETER SCHUMANN (1934 -)

Pe vremea când un anume Peter Schumann în vârstă de 27 de ani şi fără nici un ban privea lumea prin filtrul New York-ului, el vedea un oraş la fel de mohorât şi lipsit de suflet ca şi Germania lui natală, confirmându-i presupunerea că atracţia omenirii înspre confortul vieţii moderne era adânc dezumanizantă. Simţind că umanitatea pierduse cumva legătura cu izvoarele vieţii pline de sens, Schumann a găsit cu cale să restabilească în arta sa legătura dintre existenţa materială şi cea metafizică a omului: teatrul său urma să atingă "regenerarea spirituală a omenirii" (Brecht 1988a: 14):

> *Arta trebuia să fie nu numai complacere, nici doar distracţie, ci o cale de salvare: pentru artist şi pentru semenii săi.*
>
> (Ibid.: 40)

Dacă zeul fals al tehnologiei indusese indolenţă şi letargie în ceea ce priveşte "chemările înalte" ale omenirii, Schumann avea să-şi folosească arta pentru a aduce oamenii în contact încă o dată cu o realitatea transcendentă. Teatrul lui Schumann avea să preia funcţia de la care religia abrogase: avea să redea umanităţii sensul pierdut al sublimului.

Teatrul lui Schumann atinge un spectru larg de convenţii teatrale, de la prototipul spectacolelor de stradă *agit-prop* (denumire umbrelă pentru creaţiile din sfera "agitaţie şi propagandă"; în teatru se referă la spectacolele de stânga din anii 20-30 care au apărut în Europa dar s-au extins şi în America) până la reprezentaţii mai formale, înăuntrul sălii de teatru. A lucrat în săli de teatru, pe stradă, în biserici sau pe câmp. A jucat pentru copii şi adulţi, pentru elite şi pentru cei defavorizaţi. Teatrul lui a inclus publicul sau l-a exclus, a folosit limbajul dar l-a şi respins. Şi totuşi, în ciuda acestei varietăţi, teatrul lui Schumann nu şi-a pierdut virtuozitatea. Este "mare" fără să fie pretenţios, ceremonial fără să fie sacerdotal. Folosind mişcarea cu încetinitorul pentru a genera o senzaţie de stranietate, Schumann şlefuieşte din gesturi simple şi materiale ieftine o viziune de o intensitate ce-ţi taie răsuflarea. Destinul omului nu stă în

rămăşiţele banale ale încrâncenării de a trăi, ci în gloria celestă a răscumpărării şi a învierii.

Schumann şi-a numit teatrul The Bread and Puppet Theatre (Teatrul pâinii şi al păpuşii). Pentru el, pâinea era mijlocul prin care instala în rândurile publicului un sentiment al comuniunii şi al împărtăşirii. Cocea pâinea el însuşi şi o servea spectatorilor, dând-o din mână în mână în ceea ce devenea un ritual simplu de invocare a valorilor pe care el dorea atât de mult să le vadă în societate. Pâinea devenea un mijloc de a-i aduce pe spectatori în lumea lui, într-o ceremonie care era pe atât de pură pe atât de lipsită de semnificaţie artistică, pe cât de lipsită de efort, pe atât de demnă şi de topită în spiritul comuniunii. Asocierea cu comuniunea era importantă: făcea posibilă angajarea în problematica binelui şi a răului fără invocarea scepticismului previzibil pe care te-ai fi aşteptat să-l găseşti în universul larg, materialist, lipsit de Dumnezeu al Americii.

Păpuşile pe care le folosea Schumann erau de atât de multe feluri, încât e dificil să faci afirmaţii general valabile în ceea ce le priveşte. Schumann a folosit păpuşi mânuite invizibil din spatele cortinei şi păpuşi conduse vizibil din afară, precum şi păpuşi mici mânuite prin baghete şi marionete de mărime actorului, ataşate de corpul acestuia. În ciuda varietăţii lor, ceea ce aveau toate aceste păpuşi în comun era că semănau mai degrabă cu sculpturi decât cu obiecte teatrale. Exprimau mai degrabă arhetipuri decât personaje, abstracţii etice mai mult decât personalităţi plauzibile.

> *Devii conştient treptat de puterea şi de frumuseţea lor. Sunt atinse de conştiinţa pe care ne-o imaginăm plutind neliniştită deasupra graniţelor somnului şi ale morţii... Buzele sunt fie deschise, închise, întredeschise, fixate în poziţii de trecere între zâmbet, grimasă, vorbire, sorbire. Feţele parcă au fost lovite, deşi nu e nici o urmă de rană, doar atenţie întoarsă spre sine...*[1]

[1] George Dennison despre spectacolul lui Schumann, *Fire*, în Sainer, A. (1975) The Radical Theatre Notebook, New York: Avon: 117.

Figurile folosite de Schumann nu sunt simple siluete tăiate în carton, comunicând simplist o selecție de imperative morale. Sunt impregnate cu o înțelepciunea care vorbeşte limbajul esențelor dintr-o zonă de dincolo de individ şi de timp. De vreme ce Schumann foloseşte mai degrabă păpuşi decât actori, interpreții lui au un rol pasiv, cum nu suntem obişnuiți să vedem în teatru. De fapt, Schumann nici nu-i priveşte pe cei cu care lucrează ca actori în sensul tradițional al cuvântului: el îi numeşte "operatori" – un cuvânt care întăreşte primatul păpuşii în detrimentul creativității pe care am aştepta-o din partea unui actor într-un spectacol. Mulți dintre operatorii pe care îi foloseşte Schumann sunt neprofesioniști – ceea ce îi convine atât financiar cât şi artistic. Lui îi place tuşeul nerafinat pe care acest tip de distribuție o dă spectacolelor:

Ghemuit pe podea, el ne spune printr-un microfon povestea simplă a piesei, aşa cum se desfăşoară ea. Când e necesar, ia parte la acțiune, sau îi acompaniază pe cei care cântă la vioară. Literalmente organizează spectacolul chiar în fața ochilor noştri, fără nici o încercare de a acoperi prin mijloacele convenționale ale regiei de teatru cusăturile nefinisate şi legăturile ce nu sunt bine puse la punct. Ceea ce el încearcă să comunice – viziunea esențială despre om şi Dumnezeu – este mai important decât superficialitatea meşteşugului regizoral[2].

Pasivitatea interpretului îi permite lui Schumann să creeze imagini care constituie poate cele mai memorabile aspecte ale teatrului lui. Oricine a văzut grămada de capete de porc din *The Cry of the People for Meet/Țipătul oamenilor pentru carne* (1969) sau pe femeia prizonieră înfăşurată în role de bandă roşie în *Fire/Foc* (1962) poate depune mărturie despre directețea vocabularului vizual al lui Schumann. E un limbaj posibil grație faptului că interpreții lui Schumann execută indicațiile lui fără a-şi suprapune propria poeticitate peste a lui. Ei fac spectacolul posibil tocmai pentru că nu "joacă", ci se abțin de la a juca.

Sentimentul importanței împărtăşirii s-a extins la Schumann în procesul de construire a spectacolului, al construirii păpuşilor, al selec-

[2] Evans, J.R.(1989) Experimental Theatre, Londra: Routledge: 125

tării temelor. În volumul dedicat teatrului Bread and Puppet, Stefan Brecht discută pregătirea spectacolului *A monument for Ishi/ Un monument pentru Ishi* (1975):

> *Toată lumea era încurajată să aducă cât mai mulți prieteni. Unii erau rugați să prepare cu cerneală tipare și să le imprime apoi pe cerceafuri de pat. Alții construiau pălării înalte din carton pentru Măcelari. Iar alții începeau să facă măști... dintr-o pastă ce fusese aplicată peste modelul din clei făcut de Peter...*
>
> (Brecht 1988b: 295-298)

Legătura pe care compania o forma astfel cu comunitatea avea efectul de a-i face pe spectatori și mai doritori să participe la spectacol când acesta era gata. Aceasta este vital pentru Schumann. El crede că arta nu afectează niciodată spectatorii la fel de mult ca pe practicieni: dacă e ca mesajul său să fie răspândit, asta se poate întâmpla numai prin acțiune directă din partea spectatorului.

Inițial, Schumann a văzut teatrul lui ca pe un protest împotriva ascensiunii răului în lumea înconjurătoare. Intenția lui nu era atât să încerce să provoace schimbare, ci mai ales să-i ajute pe oameni să-și clarifice propria poziție față de anumite problematici. În 1966 Schumann a început să denunțe războiul din Vietnam printr-o paradă a păpușilor, pentru a face o alegorie simplă:

> *Imense capete de păpuși vietnameze feminine legate una de alta, având fețele albe, pline, și ochii acoperiți cu legături negre. Un aeroplan ridicol de lemn, cu dinți de rechin, cobora din cerul de martie. Un grup de rockeri suflând o melodie nepământească la corn, improvizată după sunetul mașinilor de spălat, și bătând în canistre de gaz un imn solemn.*
>
> (Brecht 1988a: 520)

Printre rockeri (ce reprezentau războiul) și femei (ce reprezentau suferința și bunătatea), Schumann a inclus și păpuși reprezentându-i pe Christos și discipolii săi. Scopurile lui Schumann erau pe cât de pioase pe atât de politice: el știa că o imagine religioasă e mai greu de marginalizat decât un marș de stradă în mod deschis partizan. Suferința lui

Christos ridica nivelul dezbaterii despre Vietnam de la un conflict între interesele naționale şi interesele egoiste la o problematică implicând opoziția între imperativele morale şi cele imorale. În loc să ceară retragerea trupelor, Schumann a preferat să facă în aşa fel încât spectatorii săi să nu se mai poată ruga într-o biserică şi să apere poziția americană în acelaşi timp. Războiul trebuia abandonat nu din grijă pentru suferințele Vietcong-ului, ci pentru că era pur şi simplu rău.

În 1970 Schumann a părăsit New York-ul pentru o poziție la Universitatea Goddard din Plainfield, Vermont. În martie 1971 a regizat o producție a Domestic Resurrection Circus într-o sală uriaşă din Provence, Rhode Island. Spectacolul era construit în jurul unui număr de scheciuri ce trasau istoria lumii de la Creație la Ziua Judecății când cei condamnați cădeau în Iad (păpuşi căzând din înălțime în centrul scenei), iar cei salvați stăteau la galerie uitându-se în jos la pământ. După o secvență descriind distrugerile războiului, luminile erau stinse, iar publicul lăsat în întuneric, ascultând o unică notă cântată la orgă. Siluete albe, rugându-se, se strângeau în sală, legate una de alta cu o sfoară. Şi apoi, deodată, orga suna, luminile străluceau, un aeroplan apăreau deasupra, iar Schumann însuşi se alătura păpuşilor lui într-o gigantică grămadă de corpuri dintr-un colț al scenei. În cele din urmă, spectatorii erau conduşi afară din sală cântând, în timp ce un grup de aproximativ 20 de actori formau conturul unei corăbii, desfăceau o pânză şi "navigau" pe pajişte. Unii dintre spectatori s-au despărțit ca apele, lăsând Arca să treacă. Alții au sărit la bordul acesteia ca să găsească un nou drum, să participe la un nou început.

În primii ani ai decadei 70 Schumann a început să folosească "formatul de circ" care îi permitea să prezinte diferite materiale sub umbrela unui show unic. După ce a desființat compania Bread and Puppet în 1974, aceste spectacole de circ au devenit celebrări anuale în aer liber, la care era invitat oricine dorea să participe. Ideea era să se creeze o comunitate în jurul unui eveniment plasat în natură, ceea ce servea ideii lui Schumann despre "perspectiva consolatoare a darurilor nemărginite ale naturii, puterea autoregeneratoare şi înnoitoare a acesteia" (Brecht 1988b:276). La sfârşitul unei săptămâni din august 1975, Schumann a prezentat în aer liber primul spectacol Domestic

Resurrection Circus la Ferma Dopp din Vermont. Spectacolul era împărțit în trei părți, dintre care primele două erau jucate într-un amfiteatru exterior plin de iarbă. Prima parte, o ironie la adresa circului care este istoria, era prezidată de un maestru cu un fluier care introducea o serie de personaje amestecate, inclusiv un Cristofor Columb cu părul roz şi un înger vietnamez care era împuşcat de un soldat uriaş. Cea de a doua parte semăna întrucâtva cu circul tradițional, cu animalele şi acrobații săi: dragonii dansau, fete drăguțe jucau leapşa, iar un grup de clovni intra în bucluc pretinzând că sunt pompieri.

Cea de a treia parte, complet diferită de primele două, atât în ceea ce priveşte forma, cât şi conținutul, era jucată pe câmpie şi în pădurea de pini aflată lângă acest teatru improvizat. Peste aceste dealuri a zburat o păpuşă mică, albă, atacată de un stol de păsări negre, amenințătoare. Peste coama acestor dealuri a apărut un cârd de căprioare albe, în sunetul imnului cântat de un cor, pentru a muri apoi într-o săritură pe scenă. Pe deasupra acestor dealuri, păsările au sosit în praful care se strângea tot mai mult, măturându-l de pe o trăsură trasă de un bou, care purta corpul unei femei albe acoperite de un văl. Şi astfel drama era jucată în mijlocul unui cor de tobe şi păsări ce tremurau: povestea relației omului cu elementele naturii. Era o poveste care dorea să aşeze moartea, crima chiar, în contextul viziunii că viața merge înainte. Rebelul Schumann, care protesta pe vremuri în marşuri, învățase de-acum să aibă înțelepciunea de a accepta inevitabilul ca natural, ba chiar celebrându-l. Resemnarea nu însemna înfrângere: era o trezire. Era o mişcare de la întuneric la lumină, de la moarte la înviere. Era o recunoaştere a faptului că răul este parte din lume, iar lumea ca întreg se reînnoieşte singură.

Alte lecturi:

Brecht, S. (1988a) *The Bread and Puppet Theatre*, vol. 1, Londra: Methuen
(1988b) *The Bread and Puppet Theatre*, vol. 2, Londra: Methuen.

În româneşte:

Berlogea, Ileana, *Teatrul american de azi*, Editura Dacia, Cluj Napoca, 1978.

SHOMIT MITTER
traducere de Cristina Modreanu

JOSEPH CHAIKIN (1935 – 2003)

Cu toate că Joseph Chaikin a fondat compania Open Theatre din New York în 1963 ca un forum pentru teatrul experimental fără să fi avut în minte un program stabilit în avans, grupul, încă de la înființare, a manifestat tendința de a lucra cu material non-naturalist. Această intenție venea ca o reacție împotriva spiritului comercial al musicalurilor de pe Broadway şi împotriva dominației exercitate de sistemul de actorie numit Metoda[1], asupra teatrului american serios din anii 1950. Printre încercările lui Chaikin de a sparge această matrice se număra şi utilizarea sunetului în locul limbajului, ca vehicul de comunicare, precum şi utilizarea aranjamentelor spațiale şi a mişcării pentru descoperirea centrelor emoțiilor, din corp. Implicațiile acestei treceri de la teatrul bazat pe discurs către spectacolul centrat pe mişcare, constituie latura vitală a moştenirii durabile lăsate de Chaikin.

Munca lui Chaikin la spectacolul *The Serpent /Şarpele* (1968) a pornit de la producția *Genesis* şi a început ca o serie de imagini ale grădinii Paradisului asamblate în mod colectiv de către membrii grupului:

> *Un actor se va ridica şi îşi va construi o grădină, iar dacă un alt actor reacționează la acest lucru, i se va alătura aşa încât împreună să construiască un mic univers... Apoi această acțiune se sfârşeşte şi altcineva încearcă la rândul său...Roy London a aranjat câțiva actori, inclusiv pe el însuşi, aşa încât să întruchipeze o singură creatură cu cinci limbi şi zece membre, mâini şi picioare unduitoare. Imediat, participanții la atelier au recunoscut şarpele... Apoi cineva s-a gândit să pună mere în mîinile creaturii. Şi totul s-a transformat într-un amalgam straniu şi năucitor de şarpe şi copac.*
>
> (Blumenthal 1984: 110- 112)

[1] Nota traducătorului: "The Method" este sistemul de actorie dezvoltat de către Lee Strasberg la Actors' Studio, pe baza sistemului de actorie stanislavskian. Mai multe detalii în capitolul Lee Strasberg.

Capacitatea acestei imagini de a îmbina două dimensiuni separate ale semnificației este, în întregime, o funcție a atracției sale vizuale. Ea este chintesența improvizației și demonstrează cât de puternic devine teatrul atunci când nu limbajul, ci acțiunea, este mediul din care ia ființă spectacolul. Foarte important este faptul că actorii și-au „recunoscut" șarpele *după* ce acesta fusese construit. Mintea nu joacă niciun rol în ceea ce urmează să creeze corpul.

Producția *Șarpele* s-a bazat masiv pe munca dusă de Chaikin între anii 1963 și 1966, când Open Theatre a avut ocazia să funcționeze în regim de repetiții, fără a se angaja oficial să dea reprezentații. „Ceea ce mă interesează cu adevărat este să cercetez lucrurile", afirma Chaikin, „construirea unui exercițiu este cel mai important lucru pe care îl poate realiza un om de teatru (Chaikin în ibid.: 69). În cartea sa *Joseph Chaikin*, Eileen Blumenthal descrie câteva dintre exercițiile inventate în această perioadă și care au devenit, mai apoi, material de bază pentru atelierele de teatru de pretutindeni:

> *Chaikin i-a pus, de asemenea, pe actori „să probeze" diferite trupuri, pentru a descoperi emoțiile care corespund acelor stări fizice. La Open Theatre s-au făcut cercetări privind diferite tipuri de mers ... pentru a conecta actorii și personajele cu ajutorul corpului, și nu prin intermediul cuvintelor și al emoțiilor. Chaikin îi punea pe actori să se miște de parcă ar fi zburat sau ar fi plutit, de parcă aerul dimprejur și-ar fi schimbat densitatea sau temperatura… Aceștia se serveau de imaginile fizice ale obiectelor neînsuflețite, (de pildă arme), pentru a le ghida mișcările care duceau la descoperirea stărilor afective.*
>
> (Ibid.: 86)

Exercițiile i-au încurajat pe actori să realizeze un repertoriu de corespondențe între sunetele impuse din exterior și tiparele de mișcare, și stările afective pe care acestea le generau. La fel cum limbajul se servește de ritm și de metafore pentru a pune în legătură idei, tot așa postura și sunetul țeseau acum o pânză de asocieri care conectau diferite arii de semnificație. Teatrul lui Chaikin dă naștere unei lumi care nu se aseamănă nici unui univers ce poate fi cunoscut cu ajutorul limbajului,

fiindcă acțiunea filtrează realitatea într-un mod care diferă semnificativ de cel în care limbajul structurează realitatea.

Cu timpul, actorii au învățat să manipuleze aceste asocieri, şi să le transmită fizic de la o persoană la alta:

> *Un actor iniția un gest simplu, repetitiv, servindu-se atât de trup cât şi de voce, fără să fi hotărât în prealabil ce anume avea să exprime acțiunea sa, însă jucându-se cu ea până ce aceasta atingea o stare clară; apoi acest actor se apropia de un altul care încerca să copieze întru totul formele, descoperind astfel conținutul lor afectiv... Folosindu-se de impulsuri kinetice pentru a localiza stări interioare, actorii erau capabili să descopere emoții pe care nu le mai trăiseră până atunci.*
>
> (Ibid.: 83)

De remarcat că tiparele de sunet şi mişcare sunt utilizate în mod independent de gîndirea conceptuală. Scopul exercițiului nu este acela de a utiliza trupul pentru a exprima ceea ce a fost deja vizualizat, ci de a permite muşchilor să călăuzească mintea înspre noi dimensiuni ale experienței care nu pot fi atinse intelectual. Pe măsură ce actorii modifică impulsurile fizice pe care le primesc, ei îşi modelează emoțiile. Se joacă, în mod palpabil, cu ceea ce este necorporal.

În ciuda aversiunii lui Chaikin pentru spectacolul instituționalizat, avea nevoie de spectatori, fie şi numai pentru că relația dintre actor şi public constituia o parte vitală a ariei pe care o cerceta. Observatorii erau aşadar invitați să ia parte din când în când la ateliere. Acestea au căpătat curând aspectul unor spectacole de varietăți, al căror program cuprindea un număr de elemente diferite. Unele dintre piesele scurte utilizate astfel au fost reunite sub titlul de *America Hurrah!* (1966). Acesta a fost începutul celei de-a „doua faze" a companiei Open Theatre. Munca „pură" din primii trei ani, făcea acum loc unei perioade în care grupul a creat o serie de bucăți teatrale, dintre care cele mai cunoscute sunt: *Terminal* (1969), *The Mutation Show/ Spectacolul mutației* (1971), şi *Nightwalk/Rondul de noapte* (1973). Fiecare dintre acestea a fost creată de către grup în timpul atelierelor, şi nu scrisă în prealabil de către un dramaturg.

Cu toate acestea, grupul avea la dispoziție, de fiecare dată, un dramaturg rezident care prelucra materialul creat în timpul atelierelor. Susan Yankowitz, dramaturgul care s-a ocupat de versiunea finală a piesei *Terminal*, descrie procesul:

> *Am învățat să las loc actorului să adauge sens cu ajutorul instrumentelor proprii: înălțimea sunetului, inflexiune, gest, trup...Paul Zimet, care juca rolul, găsise ritmurile vocale și fizice; am scris discursul pornind de la o serie de replici scurte și gânduri pe care le-am considerat potrivite personajului și cu ritmurile pe care Paul le stabilise deja. Această secvență a fost mai târziu închegată într-un monolog coerent.*[2]

Ritmul trebuia să preceadă limbajul, având în vedere că actorii îşi luau replica de la o stare impusă din exterior şi o foloseau pentru a lucra spre interior, către emoție sau către personaj. Regizorul era cel care furniza elementul disciplinant – un ritm de tobă, un set de obiecte sau instrumente muzicale, o măsură sau un tipar de mişcare – care generau o imagine sau o stare de a fi. Talentul regizorului consta în a şti care dintre aceste acțiuni avea cele mai mari şanse să dea roade. Dacă exercițiile erau fertile, actorul îşi crea personajul fără să fi fost contaminat de conştiința de sine.

În urma acestei munci au rezultat o serie de reprezentări dramatice în care textul nu putea fi înțeles pe deplin, dacă era separat de spectacol. Tiparele vizuale şi verbale se întrepătrundeau: cuvinte, sunet şi imagine se întăresc şi se clarifică unul pe celălalt[3]. *Terminal* s-a jucat pe o avanscenă pe care se aflau cinci plăci de lemn care reprezentau mai multe scenografii: paturi de spital în unele, târgi sau morminte, în altele. Instalația de lumini putea fi văzută de către public, fiind folosită uneori drept recuzită, atunci când întruchipa, de pildă, instrumente de tortură. Actorii erau mereu prezenți pe scenă, intrând în rol prin simplul fapt că păşeau în baia de lumină care delimita zona de joc. Purtau veşminte albe simple, care simbolizau, în anumite scene, uniformele de spital, iar în

[2] Sainer, A. (1975) *The Radical Theatre Notebook*, New York: Avon: 148-152.
[3] Ibid.: 108.

altele, giulgiul în care erau înfăşurate mumiile egiptene. Foloseau tamburine, tobe, imnuri şi incantaţii, pentru a crea o structură „pură", în care „semnificaţia nu însoţeşte muzica, ci se regăseşte în aceasta"[4]. Actorii vorbeau într-un mod care nu comunica numai ideea unui cuvânt, ci stătea drept mărturie a experienţei complete a acestuia. Punând accentul pe calităţile viscerale ale sunetului, precum ritmul, tonul şi timbrul, actorii căutau să-şi facă vocile cât mai „prezente".

„Prezenţă" este un cuvânt plin de semnificaţii la Chaikin. Se regăseşte în titlul cărţii sale, şi se referă la calitatea de a fi complet şi din plin, viu. Această animare era văzută ca un antidot pentru apatia care, considera Chaikin, hăituieşte lumea, şi îi împiedică pe oameni să răspundă, prin compasiune, unul altuia. Accentul pe care teatrul îl punea asupra calităţii de a fi viu comporta aşadar şi un aspect politic: îi sensibiliza pe oameni faţă de miracolul, puţin apreciat, al vitalităţii descătuşate. Chaikin vorbea adesea despre nevoia de a „înţelege scena ca armă" (ibid.: 42); afirma adesea că doreşte actori „orientaţi către politic" (ibid.: 42). Chaikin se asemăna, în acest sens, foarte mult, unui grup de artişti care protestau împotriva sistemului de valori al epocii *(anti-establishment)* şi care deveniseră foarte cunoscuţi în New York, la sfârşitul anilor 1950 şi începutul anilor 1960. Aceasta este perioada în care Statele Unite au avut parte de un activism politic intens pentru drepturile civile. Chaikin însuşi fusese implicat în demonstraţii de nesupunere civică, şi mare parte din munca sa de început, atât la Living Theatre, cât şi la Open Theatre, a fost marcată de activism. Chiar şi formele de teatru non-naturalist pe care Chakin le-a creat pe parcurs, aveau un aspect politic ascuns. Ceea ce îi displăcea lui Chaikin în privinţa naturalismului era ideea insistentă ca actorii să se limiteze la o serie de acţiuni care se pliau pe ceea ce era acceptabil din punct de vedere social. Acest aspect i se părea coercitiv: naturalismul îngrădea libertatea şi îi lega pe oameni de o faţadă lipsită de autenticitate, împotriva căreia teatrul trebuia să lupte.

Chiar şi noţiunea de creaţie colectivă era, în anumite privinţe, o funcţie a activităţilor politice ale lui Chaikin. Lucrul în grup la Open Theatre era rezultatul principiului potrivit căruia membrii unui grup

[4] Ibid.: 110.

trebuie să fie împreună responsabili de rezultatele muncii lor. Avînd actoria în sânge, Chaikin a rămas prudent în fața întâietății acordate, de regulă, regizorului, în marea majoritate a trupelor de teatru tradiționale. Această atitudine a dus la refuzul, greşit călăuzit, de a „conduce", în sensul obişnuit al termenului. Drept urmare, actorii erau lăsați să bâjbâie în căutarea unui *feedback*, iar grupul, ca întreg, s-a poticnit în căutarea unui simț al direcției. Aceasta a dus, în cele din urmă, la destrămarea lui.

De-a lungul anilor 1960, Chaikin a segmentat grupul într-un număr de ateliere, fiecare având un conducător. Până la începutul anilor 1970, unele dintre aceste grupuri începuseră să joace pe cont propriu, şi Chaikin a rămas astfel fără un grup stabil de actori cu care să lucreze. În 1976, a mai format un grup sub numele provizoriu de „Winter Project", fără a-i oferi, însă, un sprijin din toată inima. *The Project/ Proiectul* a cercetat efectele pe care le au asupra spectatorilor lumina, coloana sonoră şi aranjamentele spațiale. Grupul a creat *Re-Arrangements/ Rearanjamente* (1979), un colaj de imagini despre interacțiunea socială, şi *Tourists and Refugees/Turişti şi refugiați* (1980), un studiu despre viața celor rămaşi fără locuință. În această perioadă, Chaikin s-a întors la actorie, încă o manifestare a neliniştilor sale legate de călăuzirea unui grup. A interpretat două monologuri, *Tongues/Limbi* (1978) şi *Savage/ Love – Sălbatic/Iubire* (1978), pe care le-a creat în colaborare cu Sam Shepard. Chaikin a suferit o intervenție chirurgicală pe cord deschis în 1984, însă a continuat să lucreze cu succes până în anii 1990. În 1992 a regizat o piesă a lui Samuel Beckett, câştigătoare a premiului Obie, intitulată *Texts for Nothing/Texte pentru nimic*. Între 1994 şi 1996, a lucrat cu Yankowitz la o versiune nouă a piesei *Terminal*.

În mod ironic, lipsa de consecvență a lui Chaikin în privința rolului de conducător al regizorului, a dus, pe deoparte, la instituția producției de teatru bazate pe colaborare, cel mai important rezultat, iar pe de alta, la dezmembrarea companiei Open Theatre, cel mai fertil mediu pentru prima.

Alte lecturi:

Blumenthal, E. (1984) *Joseph Chaikin*, Cambridge: Cambridge University Press.
Chaikin, J. (1972) *The Presence of the Actor*, New York: Atheneum.
Pasolli, R. (1970) *The Book of the Open Theatre*, New York: Bobbs- Merrill.

În româneşte:

Berlogea, Ileana, *Teatrul american de azi*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1978.

SHOMIT MITTER
traducere de Anca Ioniță

EUGENIO BARBA (1936 –)

Nici un regizor de la Stanislavski încoace nu a studiat mai meticulos arta actorului decât Eugenio Barba. Nu e de mirare că Richard Schechner a plasat cartea lui Barba şi a lui Savarese, *Arta secretă a interpretului*, alături de *Nattyashastra* a lui Bharata şi *Kadensho* a lui Zeami, ca una dintre cele mai pătrunzătoare investigaţii a ceea ce trebuie să fie un interpret. Nici măcar Grotowski, mentorul lui Barba, nu a compilat cu atâta înţelegere o trecere în revistă a trăsăturilor pe care marii interpreţi/actori din toată lumea le au în comun. Explorarea sistematică întreprinsă de Barba asupra acestor trăsături constituie o realizare formidabilă, una greu de conceput în 1964, când italianul din Gallipoli a fondat Odin Teatret la Holstebro, un orăşel din nordul Danemarcei, împreună cu un grup de viitori actori ce fuseseră respinşi de Şcoala Naţională de Teatru din Oslo.

În acel moment, experienţa teatrală a lui Barba era limitată la a-l fi urmărit pe Grotowski la lucru cu compania lui timp de trei ani. Deloc surprinzător, deci, că munca de început a lui Barba consta numai în a-şi introduce membrii echipei în exerciţii fizice – tumbe, sprijinirea pe umeri, statul în cap – şi jocul cu măşti faciale, precum şi în explorarea

sinelui prin acțiune fizică, toate acestea fiind parte intrinsecă din munca lui Grotowski din acea perioadă. Aşa cum observa Iben Nagel Rasmussen:

> *Lucram multe ore, făceam antrenamente şi repetiții. În timpul acestei munci intense mi-am găsit propria voce, mi-am găsit propriul meu drum, prin depăşirea extenuării sau prin respingerea trecutului care mă bloca. Aici am avut un început, un loc unde să descopăr cine sunt ca actriță.*
>
> (Watson 1993: 49)

Lucrul important aici nu era acela că vocea lui Rasmussen s-a schimbat peste noapte într-un mediu sonor bogat, ci faptul că, făcând acest salt, ea a descoperit ceva fundamental despre ea însăşi. "Antrenamentul este un proces de auto-definire", a scris Barba (1986: 56), pentru care teatrul ajunsese o modalitate de testare a limitelor suportabilității fizice.

Era de înțeles şi de aşteptat, deci, ca actorii lui Barba să înceapă în cele din urmă să se antreneze individual. Descrierea pe care o face Ferdinando Tavini unui antrenament la Odin Teatret e un studiu de armonie în diversitate: ceea ce pare anarhie este de fapt un exercițiu de precizie, aparenta confuzie este explorare orchestrată a personalității, a tenacității şi a individualității:

> *Unii actori încep cu gimnastică, în timp ce alții aleargă sau fac exerciții acrobatice... doi actori se răsucesc şi se întorc pe unicicluri ca nişte acrobați de circ, scene Kathakali apar ca nişte fulgere neaşteptate..., un om dansează ca şi cum un curent electric ar trece prin el, un spadasin se duelează cu umbra lui, culorile din Bali explodează, urmate imediat de imaginea mută a lui Kathrine în Mutter Courage.*
>
> (Watson 1993: 52)

În 1974 un număr de secvențe din acest antrenament de rutină era strâns într-o producție de "teatru de stradă" intitulată *The Book of Dances/Cartea Dansurilor*. "Spectacolul" începea cu câțiva actori în costume viu colorate alergând de colo-colo printr-un orăşel din sudul Italiei, suflând în fluiere şi bătând în tobe, ca să atragă publicul. Odată

strânsă audiența, actorii se întorceau pentru a prezenta un număr dintre cele repetate de ei în timpul antrenamentelor, cum ar fi lupte burlești sau dansuri pe catalige:

> *Învârtindu-se ca niște specialiști pe catalige, trei dintre ei dialogau, schimbau ritmul mișcărilor, oprindu-le suflarea sătenilor aflați de față, alergau în curți și își schimbau rapid măștile și expresia facială. Înaintea lor mergea un toboșar, o actriță cântând la harmonică și doi clovni care alergau printre copii.*
>
> (ibid.:112)

The Million/Milionul (1979) care a fost prezentat atât în format "teatru de stradă", cât și transformat pentru o sală studio, era mai degrabă diferit de *Cartea Dansurilor* prin aceea că purta urmele a multe forme străine de teatru, precum Kathakali și dansurile Balineze. Influența acestor forme teatrale data încă din 1978, când mai mulți membrii ai companiei fuseseră în diferite părți ale lumii să studieze formele de teatru locale. Intenția actorilor fusese nu atât să învețe aceste forme teatrale, cât să folosească sistemul de antrenament întâlnit în diferite culturi, ca să le servească drept catalizator, să-i provoace pentru a-și perfecționa propriile forme de prezentare și expresie. Când grupul s-a întors la Holstebro, ei au înțeles că, deși formele pe care le studiaseră variau enorm, lecțiile pe care le acumulaseră aveau foarte multe în comun. Marii maeștrii ai fiecărei tradiții pe care o întâlniseră își foloseau corpul în feluri similare. De exemplu, aproape toți tindeau să folosească postúra și mișcarea în așa fel încât corpul să pară întins, tras de forțe opuse. Asta, observa Barba, este în totală contradicție cu felul în care oamenii își folosesc corpurile în viața de zi cu zi.

Paralelele dintre diferite tradiții de spectacol studiate de actori erau atât de uimitoare, încât Barba a decis să întreprindă un studiu sistematic. Acesta a fost începutul ISTA (International School of Theatre Anthropology) – Școala Internațională de Antropologie Teatrală, pe care Barba a înființat-o în 1979. Ideea lui era să aducă laolaltă interpreți din diferite părți ale lumii, încercând să afle în ce măsură folosesc tehnici similare pentru a genera prezența lor în scenă:

Actori diferiți, în locuri şi la momente diferite, în ciuda formelor stilistice specifice tradițiilor lor, au folosit anumite principii pe care le au în comun cu actori din alte tradiții. Să urmărească aceste "principii recurente" este principala sarcină a antropologiei teatrale.

(Barba 1986: 136)

Adesea, când vedem doi actori făcând acelaşi lucru, observa Barba, un actor ne trezeşte atenția, iar altul nu. Oare aceia care ne captivează au anumite trăsături în comun? Ne incită oare din aceleaşi motive?

De-a lungul anilor 80, Barba a organizat un număr de ateliere şi demonstrații la care au participat diferiți maeştri din tradițiile orientale precum Noh, Kyogen, Chhau, Bharatanatiyam şi Odissi. Aceştia se întâlneau să-şi împărtăşească tehnicile şi să discute principiile ce se aflau la baza muncii lor. De exemplu, la prima sesiune a ISTA, ținută la Bonn în 1980, Barba a condus o dezbatere deschisă în colaborare cu marea dansatoare Odissi, Sanjukhta Panigrahi:

Mai întâi Barba a rugat-o pe Panigrahi să execute un scurt dans cu acompaniament muzical şi vocal, apoi a rugat-o să repete piesa fără acompaniament, iar de data aceasta a rugat-o să se oprească şi să mențină anumite poziții ale corpului în anumite momente, pentru ca el să analizeze tehnicile aflate la baza coregrafiei Odissi. Făcând asta, Barba a subliniat variate elemente incluse în forma respectivă de dans, inclusiv constantele dar precisele întoarceri şi contrabalansări ale tensiunii musculare; schimbările şi distribuirea greutății; continua alterare a centrului de gravitație.

(Watson 1993: 152)

Elementele dansului lui Panigrahi asupra cărora Barba atrăgea atenția aveau mai puțin de-a face cu aparența dansului Odissi decât cu principalele sale surse de energie. Deasemenea, se întâmpla să fie vorba despre acele trăsături pe care Odissi le are în comun cu multe alte faimoase dansuri tradiționale din toată lumea. Rezulta că interpreții din toată lumea generează energie cam în acelaşi fel – prin schimbarea postúrilor

şi prin ajustarea tensiunii musculare în anumite feluri fundamentale. O asemenea tehnică a fost intitulată „principiul opoziţiei”:

> *Conform ”principiului opoziţiei”, dacă dansatorul vrea să meargă spre stânga, începe prin a merge spre dreapta, apoi se opreşte brusc şi se întoarce spre stânga. Dacă vrea să se culce pe jos, mai întâi se ridică pe vârfuri, apoi se întinde pe jos... Ştiu acum că această convenţie... este o regulă ce poate fi găsită peste tot în Orient.*
>
> (Barba şi Savarese 1991: 176)

Deşi ISTA nu a răspuns la întrebări precum ”de ce spectatorii găsesc seducător principiul opoziţiei?”, a stabilit într-adevăr că principiul este recurent în mod universal şi este recunoscut de către interpreţi, la scară largă, ca fiind ingredientul ”secret” care aduce vitalitate spectacolelor lor.

În primii zece ani ai Odin, Barba a produs numai trei spectacole majore: *Ornitofilene* (1965), *Kaspariana* (1967) şi *Ferai* (1969). Deşi fiecare dintre acestea se baza pe un scenariu pre-existent, textul era folosit mai degrabă ca o sursă de idei în jurul cărora actorii creau improvizaţii, lucrând de multe ori singuri. Antrenamentul vocal era adesea condus separat de acţiune sau de mişcare şi re-combinat cu acestea mult mai târziu. (...) La începutul anilor 70, Barba a încetat să mai lucreze cu scenarii pre-existente şi a început să creeze producţii bazate în întregime pe improvizaţiile actorilor. Munca pentru o nouă producţie începea tipic printr-un număr de sugestii care se învârteau în jurul unei idei, considerate apoi retrospectiv de către grup ca tema spectacolului. Improvizaţiile actorilor erau apoi prezentate lui Barba cu o serie de opţiuni vizuale pe care el le putea combina, creând secvenţe după cum dorea. Pentru *Brecht's Ashes/Cenuşa lui Brecht* (1978), de exemplu, violul lui Kattrin era o imagine compozită care combina improvizaţia unui actor cu un bol cu apă, cu încercarea unui alt actor de a o face pe Kattrin să fumeze, deşi ea nu vroia asta:

> *Barba a ”cusut” cele două fragmente de individualitate şi apoi le-a adus la un loc. Apoi, el le-a cerut actorilor ca, în loc să-şi facă scenele în colţuri diferite de cameră, să pună bolul cu apă*

între picioarele lui Kattrin. Juxtapunerea de imagini a funcționat, creând un echivalent al violului, fără viol.

(Watson 1993: 88)

Amestecul deliberat de detalii bografice şi realități dramatice din piesele lui Brecht era redat în spectacol prin folosirea imaginilor compuse într-un mod similar. Brecht se decide să fugă la Berlin, de exemplu, după ce-l vede pe bucătarul din *Mutter Courage* arzând cărțile în cuptor. Arturo Ui este cel care îl omoară pe Walter Benjamin, iar apoi dansuri izbucnesc într-un decor luminat, cu măsuțe de cafea, pe un ritm de jazz, obținut printr-un instrument de percuție.

Pe măsură ce actorii ajungeau să se bazeze tot mai mult pe muzică în loc de cuvinte pentru a comunica, ei dezvoltau un limbaj particular de sunete şi ritmuri, adesea obținut din instrumente muzicale, folosit ca să contureze un personaj. Un fluier putea să devină trompa unui elefant, de exemplu, iar un acordeon un pântece imens. Ocazional, se întâmpla ca instrumentele să fie puse să vorbească unul cu altul:

"Vocile" fluierului şi acordeonului, animate de doi actori în spectacol, comentau asupra acțiunii, dialogând una cu alta... "Vorbeau" cu detaşare, comentând ironic "pasiunile" oamenilor bogați şi ale nobililor; apoi, dimpotrivă, ele deveneau servitori obedienți, lucrând pentru a crea decorul acțiunilor stăpânilor lor: vântul din tundra Siberiei, zgomotul cailor nechezând...

(Barba 1986: 76-77)

Pentru *Oxyrhincus Evangeliet* (1985) se renunța la instrumente, dar era păstrată folosirea vocilor pe post de instrument, iar dialogul era alcătuit aproape în întregime din silabe rezonante dar lipsite de sens, provenite din aproximări ale limbilor yddish şi coptă. Scopul acestor "peisaje sonore" era să asigure plonjarea publicului în experiența emoțională a dramei, fără ca acesta să încerce în zadar să extragă vreo structură rațională din această bizară compoziție de imagini.

Ironia este că, în ciuda acestui demers de a-l implica pe cât de mult posibil, publicul lui Barba este adesea respins de obscuritatea intelectuală a producțiilor lui. O critică frecventă la adresa lui Barba este aceea

că absența aproape totală a unei linii narative în operele lui duce mai puțin la absorbție emoțională şi mai degrabă la nedumerire şi confuzie. Cu atât mai ironic dacă iei în considerare timpul petrecut de Barba pentru a descoperi modalitățile prin care actorii din toată lumea caută să-şi atragă publicul pentru spectacolele lor.

Barba va argumenta desigur că motivele acestei diferențe au mai puțin de-a face cu tehnicile actorilor, şi mai mult cu absența unui teren comun de aşteptări între interpreții şi spectatorii din Vest. Deşi ar fi imposibil pentru Barba să facă presupuneri omogene despre stilurile de joc din Vest, cartea lui, *Arta secretă a interpretului*, a reuşit în timp să teoretizeze arta interpretului şi să ofere actorilor şi dansatorilor din Occident primele modalități coerente de acces la tehnicile practicate de secole în toată lumea.

Alte lecturi:

Barba, E. (1985), *The Dilated Body*, trans. Richard Fowler, Rome: Zeami Libri
– (1986) *Beyond the Floating Islands*, trans. Judy Barba, Richar Fowler, Jerrold C. Rodesch and Saul Shapiro, New York, PAJ Publications
– (1995) *The Paper Canoe*, trans. Richard Fowler, Londra: Routledge
Barba, E. şi Savarese, N. (1991) *The Secret Art of the Performer: A Dictionary of Theatre Antrhropology*, trans. Richard Fowler, Londra: Routledge
Watson, I. (1993) *Towards a Third Theatre*, Londra: Routledge.

În româneşte:

Barba, Eugenio, *O canoe de hârtie. Tratat de antropologie teatrală*, Editura Unitext, seria Magister, Bucureşti, 2003.
Barba, Eugenio, *Teatru, singurătate, meşteşug, revoltă*, Editura Nemira, 2010.
Barba, Eugenio, *Pământ de cenuşă şi diamant*, Editra Ideea Europeană, 2010.

SHOMIT MITTER
traducere de Cristina Modreanu

YUKIO NINAGAWA (1936 –)

Repertoriul de bază al lui Ninagawa este format din tragediile greceşti şi piesele lui Shakespeare şi Cehov. Prin punerea în scenă a unor astfel de piese clasice, Ninagawa vrea să construiască punți care să micşoreze distanța spațio-temporală ce separă Japonia zilelor noastre şi publicul său (în general nipon), de lumea teatrală clasică.

Aceaste punți iau frecvent forma unei localizări vizuale sau a unui cadru meta-teatral, sau a amândurora, ca în cazul piesei *NINAGAWA Macbeth* (1980) a cărei acțiune se desfăşoară în lumea Samurailor din perioada niponă Azuchi-Momoyama (1568–1600). Producția se deschide cu o secvență în care partea din față a scenei este ocupată în întregime de un altar domestic budist de câteva ori mai mare decât mărimea lui naturală. Două femei în vârstă, considerate reprezentative pentru lumea de astăzi, intră pe culoarele sălii de spectacol. Urcă pe scenă şi se roagă în fața uriaşului altar. În timp ce deschid uşile glisante ale acestuia, *Macbeth* începe, ca şi cum ar fi fost invocat de către cotoroanțe. Cele trei surori ciudate, interpretate de *onnagata*, (actori bărbați specializați în interpretarea rolurilor de femei, *n. trad.*), care se puteau zări de dinainte prin uşile translucide, dansând sub ploaia de petale de cireş care cădeau dintr-un pom înflorit, înaintează pentru a vorbi. Întregul concept al spectacolului i-a apărut în momentul în care s-a trezit discutând cu tatăl său decedat, în timp ce se ruga la altarul familiei. Această experiență l-a făcut să realizeze că piesa ar putea lua forma unei poveşti care să îi evoce pe strămoşii „noştri".

Un alt exemplu este reprezentat de *Furtuna*, subintitulată *O repetiție pe o scenă Noh pe insula Sado* (1987). Cu aproape treizeci de minute înainte de începerea piesei, actorii şi maşiniştii se strâng pe scenă, în mijlocul căreia se află o scenă tradițională Noh pentru aer liber, părăginită. Unii actori repetă individual, alții discută, în timp ce îşi pun costumele. Maşiniştii verifică decorurile şi recuzita, iar toboşarii repetă la tobele tradiționale din insula Sado. Înfățişându-i pe actori în timp ce

îşi văd de treburile lor în teatru, regizorul atrage atenţia spectatorilor asupra faptului că piesa va fi jucată de actori niponi.

La momentul cuvenit, regizorul de pe scenă, care va juca rolul lui Prospero, adună în jurul său actorii şi echipa tehnica şi le dă indicaţii. În momentul în care dă semnalul, două structuri uriaşe situate în fundul scenei Noh părăginite sunt împinse în faţă, unindu-se la mijloc pentru a închipui o corabie fantomatică. O pânză coboară şi sunete de tunet şi fulger dezlănţuie o furtună violentă. Ninagawa foloseşte în *Furtuna* mecanismul de teatru-în-teatru, magia lui Prospero îmbinându-se cu cea a teatrului. Cartea de magie a lui Prospero nu este nimic altceva decât caietul de regie al spectacolului. Spre sfârşitul acestuia, Prospero îl aruncă, destrămând, mai apoi, grupul. Filele cărţii ce cad în tăcere la pământ sunt complet albe.

Ninagawa s-a folosit de elementele comune pieselor şi istoriei nipone. Cunoscută drept insula exilaţilor, Sado este locul în care Zeami, marele maestru Noh al Evului Mediu, este exilat, şi unde mai există şi astăzi câteva scene Noh în aer liber. Ninagawa a considerat că o scenă Noh pe insula Sado se potriveşte perfect "festivităţilor" la care participă spiritele insulei. Acest exemplu ilustrează foarte bine procesul de descoperire a conexiunilor dintre teatru şi viaţa reală, atât cea din trecut, cât şi cea din prezent.

Căutările lui Ninagawa în ceea ce priveşte localizarea vizuală şi/sau găsirea unui cadru meta-dramatic, îşi au rădăcinile în disconfortul pe care acesta afirmă că îl resimte atunci când vede actori niponi interpretând personaje europene din tragediile shakespeariene sau antice. De aceea, urmăreşte să confere piesei un context vizual asiatic sau nipon, pentru a-i menţine, astfel, pe actori şi pe spectatori, adânc ancoraţi, de fiecare dată când urmăresc o piesă occidentală, în memoria colectivă a rasei lor. Chiar şi aşa, Ninagawa rămâne fidel textului. Pur şi simplu îl ordonează, în aşa fel încât să se înscrie în timpul alocat spectacolului. Iată ce spunea odată: „Ţin cont de tot ce este scris în scenariu, de indicaţiile scenice, de tot. Îmi dau voie, însă să adaug ceea ce nu este scris" (comunicare personală, 18 decembrie 1988).

Adăugirile non-verbale ale lui Ninagawa sunt adeseori extrem de revelatoare şi fascinante. A ales să deschidă piesa Richard III (1999) cu

o scenă în care Gloucester stă cu spatele la public în timp ce un cal alb intră, alergând nebuneşte, din partea dreaptă-spate a scenei. Curând, calul se prăbuşeşte brusc la pământ, mort, iar din tavan încep să cadă pe scenă, cu un zgomot surd, obiecte grele: leşurile unui cal negru şi ale unui mistreţ, buchete uriaşe de trandafiri (albi şi roşii), căpăţîni de varză, oale şi tigăi, şi altele. Abia atunci, în timp ce cetăţenii oraşului curăţă scena, Gloucester îşi începe celebrul solilocviu. Astfel, Ninagawa demonstrează că "vara glorioasa a acestui fiu al lui York" este de fapt, urmarea unui război lung şi nimicitor.

În încheierea piesei *Titus Andronicus*, tânărul Lucius (2004) ia un copil de culoare din braţele unui soldat got. Duce copilul spre mijlocul avanscenei şi rămâne aşezat acolo o vreme. Apoi începe să jelească, cu vaiete repetitive şi stridente, şi cu ochii ridicaţi spre cer. Spectatorii ar putea interpreta această scenă tulburătoare ca pe un semn ce indică sfârşitul lanţului lung de răzbunări, sau pot vedea copilul ca simbolizând jalea unui câmp de luptă plin de orfani.

În *Pericle* (2003) un grup mare de refugiaţi asiatici intră din sală, pentru a juca piesa. Rolul lui Gower era interpretat de un *biwa hoshi* (cântăreţ la lăută, din perioada medievală niponă) şi soţia sa, conducătorii unei companii de teatru itinerantă, aflată într-o stare de decădere. Ninagawa a afirmat în legătură cu acest episod că până şi cei mai năpăstuiţi oameni au dreptul să viseze la fericire. Spectacolul *Pericle* a fost conceput ca visul acestor oameni, speranţa lor, în răspuns direct la sugestia care există în piesă, şi anume că personajele reuşesc să depăşească toate necazurile care le răsar în cale, pentru a-şi găsi, în final, fericirea. Aşa cum procedează de obicei, Ninagawa s-a inspirat în realizarea acestei producţii din spectacolul de teatru tradiţional nipon – Kabuki, Noh, şi teatrul de păpuşi Bunraku. Aceste împrumuturi sunt considerate de către spectatorii de origine non-niponă prea orientale, sau prea exotice. Cu toate acestea, ele nu reprezintă doar un ambalaj frumos destinat exportului, fiind create, în primul rând, pentru publicul nipon.

După ce şi-a stabilit conceptul regizoral, Ninagawa le cere actorilor să parcurgă textul o singură dată. A doua zi, actorii sunt aruncaţi direct în repetiţii, cu decorul deja prezent pe scenă, aşa cum procedează încă de la începuturile carierei sale de regizor. Înţelegerea tacită este ca până

în acel moment actorii să-şi fi învăţat replicile. Ninagawa le spune să citească textul cu trupurile, adică opusul a ceea ce experimentase el însuşi ca actor, când petrecea jumătate din timpul alocat repetiţiilor cu citirea textului, singurul scop al acestora fiind analiza pe text. Ninagawa consideră că aptitudinea de a analiza şi de a verbaliza sunt două lucruri diferite de capacitatea de a reprezenta şi de a juca. Atunci când se mişcă, actorii pot să "citească" într-un mod de care nu sunt capabili atunci când stau în jurul mesei de lectură. Ninagawa îi pune să exerseze simultan cuvintele şi acţiunile în timpul repetiţiilor. Abordarea sa merge, astfel, dinspre vizibil (ceea ce este perceput vizual) spre invizibil; dinspre factorii externi (mişcare, poziţie, ţinută, poză, postură, indicaţii, mimică şi costume) spre structurile lăuntrice ale personajelor. De exemplu, în timpul repetiţiilor pentru piesa *Titus Andronicus*, Actul 3, scena întâi, Ninagawa a descoperit că actorul care îl juca pe Titus nu exprima niciun fel de emoţie în momentul în care vedea că Lavinia a fost violată. Atunci l-a rugat pe costumier să modifice costumul Laviniei, astfel încât umerii acesteia să fie goi, iar sânii să se întrevadă. Când Titus actorul a văzut-o astfel, a reacţionat spontan, scoţându-şi imediat haina ca să-i acopere goliciunea, fără să fi primit nici măcar o indicaţie din partea regizorului.

Potrivit lui Ninagawa, din acumularea lentă de emoţii, gânduri şi acţiuni rezultă întruchiparea teatrală a personajelor unei piese de teatru. Personalităţile personajelor nu sunt specificate în text, ele se nasc în timpul repetiţiilor. Ninagawa pleacă în căutarea personajelor, implicându-se împreună cu actorii într-un proces bazat pe mecanismul încercare şi eroare, comparând responsabilităţile sale de regizor cu cele ale unei moaşe care ajută la naşterea unui prunc: producţia e zămislită de către text (care reprezintă tatăl) şi se întrupează cu ajutorul actorilor, care reprezintă mama.

În acelaşi fel în care munca sa de regizor caută legături între teatru şi viaţa reală, Ninagawa îi îndeamnă pe actori să găsească legături între situaţiile dramatice, rolurile pe care le interpretează şi ei înşişi. În notele sale, dă exemple de situaţii în care a resimţit furie, iritare, constrângere, plăcere sau durere faţă de o persoană sau alta. Nu se protejează niciodată pe sine, ci îşi expune de bunăvoie "sinele" actorilor şi personalului tehnic, în timpul repetiţiilor. Ninagawa este, de asemenea, un mestru al

comparațiilor şi similitudinilor pline de umor. Odată l-a comparat pe Stefano, care încearcă să îmbrace o mulțime de veşminte "sclipitoare", cu un lacom care îşi umple farfuria cu vârf, la o petrecere cu bufet. Actorului care l-a interpretat pe Caliban i-a spus: "fii mai gelos pe Trinculo. Linguşeşte-l pe Stefano şi stai pe lângă el, ca pungaşul pe lângă mai marele său" (repetiție, 6 mai 2000).

Ninagawa ştie, însă, că ingeniozitatea şi imaginația sa transpar cel mai bine prin spectacol. Când a regizat lungul solilocviu al lui Prospero din Actul 5, scena întâi a piesei *Furtuna* ("Ye elves of hills, brooks, standing lakes and groves"), Ninagawa a decis ca toți actorii şi maşiniştii să iasă din culise şi să se aşeze într-un cerc în jurul regizorului-magician, pentru a-i asculta discursul. La prima repetiție a acestei scene pentru reluarea din anul 2000 a producției din 1987, s-a identificat în mod clar cu Prospero, iar maşiniştii săi cu elfii… ("elves, demi-puppets and weak masters"):

> *În această scenă, un om de teatru, care este deopotrivă dramaturg şi regizor, afirmă că a dezlănțuit o furtună, a creat acest gen de piesă, şi acum oferă mulțumiri pentru ultima dată actorilor şi echipei care l-au ajutat în această muncă. Aşadar, cu toții trebuie să-l ascultați cu atenție, mişcați adânc, ca în fața ultimului său rămas bun, ca în fața ultimei sale realizări, a ultimei contribuții ca regizor, ca şi cum s-ar retrage în curând sau ca şi cum ar muri. Vouă, maşiniştilor, nu vă va plăcea câtuşi de puțin să apăreți pe scenă, dar înțelegeți-mi, vă rog, intențiile.*
>
> (repetiție, 10 mai 2000)

Aspirația lui Ninagawa ca regizor este să pătrundă toate aspectele lumii şi ale ființelor umane, ceea ce, recunoaşte, este un ideal megalomanic. Cu acest scop în minte, a regizat, în afară de Shakespeare, *Oedip Rege/Oedipus Rex* (1976, 2002), *Medeea* (1978), *Electra* (2003), adaptările lui John Barton a zece tragedii greceşti, cunoscute sub numele de *The Greeks / Grecii* (2000), *Pescărușul* (1999), *Trei surori* (1984, 1992, 2000) şi *Livada de vişini* (2003).

Ninagawa este, practic, un artist vizual care lucrează în teatru (şi-a dorit inițial să devină pictor), iar cea mai importantă realizare a sa este

modul în care a deschis posibilități vaste de interpretare a domeniului verbal în dimensiuni non–verbale, mai ales în punerea în scenă a pieselor lui Shakespeare. Creează versiuni diferite ale pieselor, şi nu în ultimul caz, ale lui Shakespeare, pentru că simte, de fiecare dată, că nu reuşeşte să cuprindă întregul. Din asta s-au născut, de pildă, cele cinci versiuni pentru *Hamlet* (1978, 1988, 1995, 2001, 2003), trei pentru *Regele Lear* (1975, 1991, 1999) şi două pentru *Macbeth* (1980, 2001).

Alte lecturi:

Akihiko, Senda (1997) „Scene III 1980–1987: The Period of Metatheatre" în *The Voyage of Contemporary Japanese Theatre*, trans. J. Thomas Rimer, Honolulu: University of Hawaii Press: 253- 257.

– (1998) The Rebirth of Shakespeare in Japan: From the 1960s to the 1990s, trans. Minami Ryuta, în Takashi Sasayama, Mulryne, J. R. anf Shewring, Margaret (eds.) *Shakespeare and the Japanese Stage*, Cambridge: Cambridge University Press: 21- 26.

Ninagawa, Yukio (1994) Interviu cu Michael Billington, Londra, 14 martie, trans. Yuriko Akishima, în Delgado, Maria M. and Heritage, Paul (eds.) (1996) *In Contact with the Gods? Directors Talk Theatre*, Manchester and New York: Manchester University Press: 191- 200.

– (1995) Interviu cu Yasunari Takahashi, Tetsuo Anzai, Kazuko Matsuoka, ted Motohashi şi Ian Carruthers, 4 iulie, în Ryuta, Minami, Carruthers, Ian şi Gillies, John (eds.) (2001) *Performing Shakespeare in Japan*, Cambridge: Cambridge University Press: 208- 219.

KAZUKO MATSUOKA
traducere de Anca Ioniță

LEE BREUER (1937 –)

Lee Breuer a creat un teatru care absoarbe în mod conştient strategiile şi convenţiile mass media şi pe cele ale culturii populare. Acest teatru este adesea dens, eliptic, liric mai degrabă decât dramatic în sensul convenţional şi, în cazul adaptărilor după clasici, controversat prin alegerile regizorale făcute. Ambiţia consecventă a lui Breuer a fost să conecteze teatrul american la vitalitatea culturii contemporane şi să "aştepte poezia", compusă din puternica energie a limbajului colocvial, din tradiţia muzicală populară şi din refractarea imaginilor media[1].

Depăşind graniţele dintre genuri şi dintre formele "culturii înalte" şi „culturii populare" ce separau în mod tradiţional artele, Breuer participa la arta americană experimentală născută din fermenţii sociali ai anilor 60 şi maturizată în introspectivii ani 70. De-a lungul celei mai mari părţi din anii 70, Breuer a lucrat cu compania Mabou Mines, fondată în 1970. Acest grup ţintea spre o nouă fomulă experimentală sintetizată, care să împlinească idealul colectivităţii artistice, prin inovaţii din noua pictură, muzică, dans, ca şi prin preocupările ceva mai tradiţionale ţinând de "adevărul" stanislavskian, tradiţia din care veneau Breuer şi mai toţi membrii grupului său. Mabou Mines nu s-a definit niciodată ca o expresie a unei singure viziuni artistice. Chiar dacă Breuer a dominat începuturile companiei cu seria *Animaţii*, scrise şi regizate de el, dată fiind dorinţa expresă de a lucra în comun şi puterea creativă a fiecăruia dintre cei care alcătuiau compania, aceasta nu a fost niciodată "teatrul lui Breuer" în felul în care, să zicem, Onthological-Hysteric Theatre a fost "al lui Richard Foreman".

Din 1976, când JoAnne **Akalaitis** a regizat *Cascando*, "bagheta regizorală" a fost dată din mână în mână, fiind preluată nu numai de Breuer şi Akalaitis, ci şi de către Ruth Maleczech, Fred Neumann şi Bill Raymond, care şi-au asumat responsabilitatea de a face diferite oferte artistice sub umbrela Mabou Mines. Împărţirea autorităţii regizorale i-a

[1] Breuer, Lee (1980), Staging Poetry, Village Voice, 25 mai: 85

permis lui Breuer să se mişte şi în afara companiei Mabou Mines pentru a regiza o serie de producţii inovatoare cu piese clasice pentru instituţii precum American Repertory Theatre din Massachusets (*Lulu*, 1980), Festivalul Shakespeare din New York (*Furtuna*, 1981), Brooklyn Academy of Music (*Gospel at Colona/ Gospel la Colona*, 1983, *The Warrior Aut/ Furnica Războinică*, 1988).

Două categorii de creaţii au fundamentat reputaţia companiei Mabou Mines în anii 70: montări ingenioase ale unor piese şi scrieri de ficţiune semnate de Beckett, respectiv spectacole corale neconvenţionale bazate pe textele poetice ale lui Breuer. Acestea erau mai întâi jucate în galerii de artă şi muzee, dar curând au fost mutate dincolo de acest mediu. *Play/Joc*, *Come and Go/Vine şi pleacă*, un fragment de proză adaptat şi *The Lost Ones/Cei pierduţi*, pe care Breuer l-a regizat în 1975, au marcat intrarea companiei într-un context teatral. Una dintre uimitoarele creaţii vizuale din *Vine şi pleacă* era generată de felul în care trei actriţe jucau în balconul din spatele casei, în timp ce imaginea lor putea fi văzută într-o oglindă înclinată în faţa publicului. Şi mai impresionantă era realizarea ambientală din *Cei pierduţi*. Beckett îşi imagina purgatoriul ca pe un ”cilindru turtit, cu circumferinţa de 50 de metri şi 18 metri înălţime” în care sunt înghesuite 200 de ”corpuri pierdute”, fiecare căutându-şi fără încetare perechea. Actorul David Warrilow era fascinant ca narator, interpretarea sa potrivindu-se perfect cu decorul extraordinar al spectacolului: un cub claustrofobic pavat cu spumă elastică de culoare gri. Publicul se uita curios la prezenţa emaciată a lui Warrilow, care dezvelea încet o mică sculptură a cilindrului pe care îl descria, completat cu un grup de alte mici sculpturi reprezentând corpuri de jucărie. Cu delicată precizie, Warrilow mânuia un forceps pentru a aranja aceşti homunculi în jurul modelului cilindric. Fiecare spectator primea un binoclu cu ajutorul căruia să urmărească cele ce urmau într-un *close-up* de tip voyeuristic. Acest purgatoriu molecular era evocat şi de muzica pre-înregistrată de un alt membru al grupului, Philip Glass, muzică ce părea să fie ”interpretată de electroni, nu de instrumente” (Newsweek, 25 octombrie 1975).

Chiar dacă nu atât de spectaculoase, inovaţiile erau evidente şi într-un alt spectacol, *Animations/Animaţii*. *The Red Horse Animation/*

Animație cu cal roșu a avut premiera la Muzeul Guggenheim în 1970, apoi a fost revăzut şi extins pentru Muzeul Whitney în 1972. Spectacolul se desfăşura pe o podea goală, având pe fundal un perete de lemn ce forma un unghi de 90 de grade cu spațiul de joc. Microfoane de contact aflate sub podea îi permiteau acesteia să devină un adevărat instrument de percuție. Actorii interacționau în cea mai mare parte a producției rămânând jos, nu stând în picioare, ceea ce reprezenta o violare radicală a spectacolului tradițional. În *B-Beaver Animation/Animație cu castor*, prezentat atât la Muzeul de Artă Modernă, cât şi la Theatre for New City în 1974, un ansamblu sculptural ce părea să nu fie decât o construcție neterminată din plăci, frânghii şi pânze înflorate se transforma în cursul spectacolului într-un spațiu de joc extrem de sugestiv pentru dezordinea anarhică.

Animațiile sunt poeme intens personale, fiecare centrat pe un animal. Cal, castor şi câine servesc ca imagini centrale pentru a ilumina greutățile conştiinței contemporane asaltate de o mulțime de imagini şi roluri sociale. Calul evocă libertatea şi romantismul – călătorii, viteză, grație. Castorul creează apărarea – un mamifer constructor, "o specie condamnată, condamnabilă, care condamnă"[2]. Câinele (*The Shaggy Dog Animation/Animație cu câine confuz* 1978) este prins în ritualuri de devoțiune şi servitute – o figură, cum se spune în notele lui Breuer, "percepută numai în oglinda ochilor stăpânului" (Breuer 1979: 99).

Breuer, poetul, recunoştea că acest limbaj, oricum fragmentat şi eliptic, nu era suficient. El a învățat din teatrul de echipă că munca întregului colectiv artistic, conştiința acestuia, trebuie să îmbunătățească textul, iar din pictură şi film că universul vizual al unui spectacol îşi poartă propria semnificație. *Animație cu cal roșu*, prima sa piesă din serie, era parțial bazată pe secvențele fotografice ale lui Muybridge[3] reprezentând cai în mişcare. Astfel, de la bun început, estetica lui Breuer era îndatorată vocabularului filmului – cu secvențe, tăieturi, imagini estompate, voice-over şi sunete preînregistrate. El accepta de asemenea şi teoriile

[2] Munk, Erica (1977), Art of Damnation, Village Voice, 11 aprilie: 81.

[3] Nota traducătorului:Eadweard J. Muybridge, 1830-1904, fotograf englez, stabilit în Statele Unite, cunoscut pentru studiile sale fotografice având ca subiect mişcarea animalelor.

deconstrucției literare, în special premisa lui Roland Barthes cum că ”munca de a comenta (adică, pentru Breuer, munca depusă pentru ” a face un spectacol”), odată separată de orice ideologie a totalității, constă tocmai în a manevra textul, întrerupându-l”[4]. Breuer își manevrează propriile texte în *Animații* din același motiv pentru care criticii literari deconstructiviști ”comentau” textele literare: pentru a recupera cât mai multe dintre vocile acestora prin intervenție spectacologică. Breuer regizorul abia dacă este un interpret a ce scrie Breuer poetul, dar îi este în mod necesar complice.

Un bun exemplu pentru asta este spectacolul *Hajj* (1983), ”poemul performativ” semnat de Breuer și inspirat din experiența extrem de personală a lui Ruth Maleczech, singura interpretă a spectacolului. Piesa are în centrul său imaginea ce nu poate fi uitată a sinuciderii unui părinte. Dar, în ciuda izbucnirilor premonitorii, *Hajj*[5] nu se referă la acest fapt până spre final. Înainte de această întorsătură narativă, o femeie se află la masa de machiaj, cu spatele la public. Imaginea ei se vede printr-un triptic de oglinzi atașate mesei, în care se reflectă și publicul. Imaginile proliferează: imagini oglindite și imagini în oglindă, imagini video live ale actriței, luate din unghiuri diferite și cu diferite adâncimi, imagini video pre-înregistrate, *slide*-uri și filme. Monologul ei este adesea distorsionat de straturi audio cu voci înregistrate. O serie de echipamente tehnice complicate creează un colaj în care impulsurile vizuale sunt în competiție cu impulsurile audio. Artistul vizual Craig Jones și designerul de lumini și decor Julie Archer au colaborat intens la această creație. Deși *Hajj* risca să fie copleșit de prea multă tehnologie, nu ceda niciodată sub presiune, fiindcă multiplele sale fragmente și refracții creau în mod meticulos o coerență emoționantă, chiar dacă nu tocmai convențională, a unei călătorii interioare.

Câtă vreme teatrul lui Breuer se concentra pe propriile sale texte sau pe acelea ale lui Beckett, el putea fi privit de sus și minimalizat de către aceia nereceptivi la experiment. În schimb, când el se mișca în afara companiei Mabou Mines, acceptând comisionări pentru montarea unor

[4] Barthes Roland (1974), *S/Z*, New York: Hill &Wang:15

[5] Nota traducătorului: termenul desemnează pelerinajul anual la Mecca pe care fiecare credincios islamic visează să-l facă măcar o dată în viață.

clasici, rezultatele erau inevitabil controversate, fiindcă estetica lui rămânea fidelă valorilor şi strategiilor muncii sale de la Mabou Mines: altfel spus, dacă toate textele sunt distorsionate de semnale conflictuale, re-interpretarea spectacologică este absolut necesară pentru a le recupera. Pentru Breuer asta însemna că o nouă dialectică trebuia forjată între textul clasic, care era încărcat de sedimentări istorice, şi stilul de montare contemporan. Nu era întotdeauna o îmbinare fericită. De exemplu, versiunea sa agresiv contemporană a piesei *Furtuna*, de Shakespeare (în Central Park, 1981) îl prezenta pe Caliban îmbrăcat în blugi tociți, o vestă de denim şi ochelari negri, pe Ferdinand într-un costum de vinil alb, pe Antonio, Sebastian şi Gonzalo ca pe un grup de mafioți în costume gen Palm Beach, cu Alonso ca "naş", acompaniați de body-guarzi cu pistoale. Trinculo şi Stephano erau modelați după Mae West şi W.C. Fields (cel de al doilea era jucat de o femeie, o transpunere de gen pe care Breuer o va împinge la extrem prin producția sa cu *Lear* din 1988, cu distribuție feminină). Mai mult decât atât, în spectacol erau 11 Arieli, jucați de tot felul de persoane, de la un luptător Summo până la copii foarte mici. Performerii vorbeau într-o varietate de accente, de la "punk cockney" şi stilul gutural de vorbire al mafioților, până la limbajul colocvial din Harlem, totul pe fondul sonor al muzicii de Samba şi Gamelan. Până şi Breuer admite că a mers prea departe şi că datorează acestei piese încă o încercare (într-un interviu nepublicat acordat autorului articolului).

Această creație confirma credința lui Breuer, constant regăsită în spectacolele sale, că "serios" şi "distractiv", "elitist" şi "popular" nu sunt – când e vorba de cultură – în antiteză estetică şi că formele populare de cultură au o vitalitate rar întâlnită în "arta înaltă". Fascinația lui Breuer pentru puterea artei populare, în particular pentru expresia sa muzicală, a crescut de-a lungul anilor. El a scris un poem "doo wop"[6] produs de Mabou Mines cu titlul *Sister Suzie Cinema/ Cinematograful surorii Suzie* (1980), în care apărea un grup de "doo wop" numit Fourteen Karat Soul. Spectacolul evoca muzica *rhythm & blues* şi imaginarul cine-

[6] Nota traducătorului: stil vocal bazat pe muzica *rythm& blues*, dezvoltat în comunitățile afro-americane în anii 40 şi ajuns la apogeu prin preluare de către cultura *mainstream* în anii 60.

matografelor în aer liber, foarte populare în America, revelând o "vulnerabilitate la imaginarul american şi la mitologia lui secretă"[7].

Cea mai de succes recuperare a unui text clasic semnată de Breuer a fost versiunea lui la *Oedip la Colona*. Breuer şi compozitorul Bob Telson s-au reconectat cu înalta, ba chiar recalcitranta artă a tragediei, plasându-i rădăcinile religioase în tradiția *gospel* şi folosind cântăreți de *gospel* precum Five Blind Boys din Alabama. *Gospel la Colona*[8] lua forma unui serviciu penticostal, cu preoți, imnuri ale congregației, rugăciuni, discursuri religioase şi binecuvântări. Oedip era chiar orb şi jucat în acelaşi timp de actorul Morgan Freeman şi de cântărețul Clarence Fountain, cum se întâmplă în teatrul asiatic. *Gospel la Colona*, cum spunea Breuer, avea "ochi albi şi urechi negre"[9]. În ciuda faptului că ritmurile lui erau contaminate de contagioasa muzică *gospel*, spectacolul era pe deplin fidel tragediei lui Sofocle.

Într-o altă colaborare cu Telson, *The Warrior Ant/ Furnica războinică* (1988), eroul animalier al lui Breuer era o creatură a cărei individualitate este negată de specia ei. Această fabulă provocatoare despre lupta împotriva conformismului beneficia de o montare multiculturală, Breuer folosind o varietate de forme teatrale occidentale, asiatice şi africane. Furnica războinică era jucată de o păpuşă Bunraku figurând un Samurai din secolul al XVIII-lea. Ca în *Furtuna*, eclectismul se dovedea contraproductiv, măiestria subtilă a maeştrilor Bunraku fiind copleşită de ambianța de circ a întregului. Totuşi, montarea demonstra voința îndrăzneață a lui Breuer de a amesteca cultura "înaltă" cu aceea populară, expresiile artistice "native" cu acelea exotice. În mai recentul spectacol *Peter şi Wendy*[10], un unic performer dă glas unei game largi de păpuşi inventive. Breuer e fără teamă în căutarea lui de strategii recupe-

[7] Breuer, Lee (1981), Interview in "Theater", vară/toamnă: 29.

[8] Nota traducătorului: spectacolul *Gospel la Colona* a fost reluat pentru Festivalul de la Edinburgh în 2010.

[9] Breuer, Lee (1983), Towards an American Classicism, On the next wave, noiembrie: 14.

[10] Nota traducătorului: adaptarea lui Lee Breuer după Peter Pan, datând din 1996, a fost reluată pentru Festivalul de la Edinburgh, ediția 2009.

rative, conştient fiind că un teatru care nu-şi asumă riscuri nu poate redescoperi misterele pe care cultura americană nu le mai înțelege.

Alte lecturi:

Breuer, Lee (1979), *Animations: A Trilogy for Mabou Mines*, New York: PAJ (Jurnalul de arte performative)
(1983) *Hajj*, World Plays 3, New York: Performing Arts Journal Press.
Marranca, Bonnie (1977) *The Theatre of Images*, New York: Drama Book specialists
Rabkin, Gerald (1983) *Lee Breuer and his double*, On the Next Wave, noiembrie: 7-14
Wetzsteon, Ross (1987) *Wild Man of the American Theatre*, Village Voice, 19 mai: 19-26

GERALD RABKIN
traducere de Cristina Modreanu

RICHARD FOREMAN (1937 –)

Născut în New York, dar crescut în Scarsdale, Richard Foreman s-a întors în oraşul natal în 1962 cu licența susținută la universitatea Brown şi un masterat obținut la Universitatea Yale, pentru a urma o carieră convențională de dramaturg. A revenit însă exact în momentul în care la New York lua naştere o nouă mişcare de avangardă multidisciplinară, parțial ca răspuns la imperativele politice ale epocii. Depăşind încercările pur comerciale, tânărul dramaturg s-a simțit atras puternic de această energie experimentală şi pregătit să-şi aducă propria contribuție. Rădăcinile lui Foreman în comunitatea artistică de avangardă i-au influențat deciziile artistice: când a pus bazele teatrului său, el nu a căutat o clădire convențională, ci a închiriat parterul Cinematecii „Jonas Meka" de pe Wooster Street în cartierul care atunci devenea ceea ce astăzi e cunoscut sub numele de SoHo. Nu a căutat actori în sensul convențional al cuvântului: artiştii cu care lucra erau mai degrabă scriitori

avangardişti, creatori de film, pictori sau prietenii acestora. În acest context, teatrul lui Foreman s-a deschis cu spectacolul *Angelface* (1968). Deşi piesa părea să dramatizeze situaţii domestice obişnuite, dialogurile sale ieşeau din cadrul interacţiunii sociale normale şi nu aveau nici un sens, din punct de vedere al convenţiilor acceptate. Chiar şi cunoscătorii din public erau cu totul uimiţi. Cum a concluzionat Foreman: "în primii şase ani am ştiut că jumătate din publicul nostru va ieşi din sală înainte de terminarea spectacolului, adesea în primele 20 de minute" (Foreman 1992: 74).

Nu numai absenţa narativităţii şi personajelor convenţionale erau de natură să disturbe. Publicul vremii era obişnuit cu asta din producţiile Open Theater şi ale altor companii. Numai că, în vreme ce creaţiile inovatoare ale lui **Chaikin**, Schechner sau **Grotowski** afirmau strategii precum unitate tematică, creaţie colectivă, prezenţă performativă şi implicare emoţională, Foreman le respingea în mod activ pe toate acestea. El punea în loc exact contrariul: fragmentarea tematică, creaţia de autor, prezenţa scriitoricească şi înstrăinarea emoţională brechtiană împinsă la extrem. Foreman a ajuns foarte repede să pună bazele unei estetici căreia i-a rămas credincios, scopul său fiind să purifice arta de obişnuinţele ei emoţionale, atât prin caracterul întâmplător al scriiturii, abordat ca manifest radical al teatrului său, cât şi prin stilul dizarmonic al regiei sale.

Asemeni lui **Brecht**, Foreman e cel mai intelectual dintre artişti, cu o uriaşă cultură şi un discurs prolix. Dar, aşa cum Brecht era mai practic şi mai empiric din punct de vedere al creaţiei teatrale decât ar fi lăsat să se bănuiască teoriile lui despre teatrul epic, şi teatrul lui Foreman abia dacă articulează ideile lui teoretice. Teatrul lui s-a susţinut de-a lungul timpului pentru că, atunci când e în forma cea mai reuşită, e amuzant, spiritual, frenetic, uimitor, surprinzător, provocator, chiar dacă şi reclamă un anume nivel intelectual. Foreman nu este numai obsedat de propria introspecţie, nu e doar un explorator filozofic al realităţii recalcitrante. El este şi moderatorul spectacolului, cel care amestecă textul, jocul, muzica, sunetele şi obiectele alcătuind reprezentaţii unice.

Natura dual㠹 a muncii lui Foreman se reflectă şi în numele pe care l-a dat companiei sale: Teatrul Ontologico-Isteric. Natura "ontologică"

a teatrului lui Foreman rezidă în fervența căutării nesfârşite pentru înțelesul absolut. De aici concentrarea activă asupra realității fiecărui moment individual, pe unele dintre ele Foreman adesea le re-joacă pentru a le putea ”scruta” din nou. Natura ”isterică” constă în felul în care evocă vulnerabilitatea psihică, teroarea şi sexualitatea, o irațională punere în balanță față de raționalitatea implacabilă a proceselor mentale ale lui Foreman. Suprapunerea ontologicului cu istericul reflectă relația dintre Foreman dramaturgul şi Foreman regizorul. Filozofia este – sau ar trebui să fie – o cercetare rațională, iar piesele lui Foreman refuză emoția fiindcă el nu vrea să polueze rațiunea. Pe de altă parte, teatrul nu e nimic dacă nu e corporal şi, în starea de isterie, pretențiile corpului le spulberă pe cele ale minții. Iată de ce Foreman alege teatrul ca mediul său principal de exprimare şi nu ficțiunea, poezia sau discursul prozei. Teatrul este aici, acum, palpabil.

În piesele lui de început, Foreman regizorul l-a deservit în mod conştiincios pe Foreman dramaturgul. ”Decorurile erau extrem de reduse... eu construiam totul. Dar nu adăugam nici un fel de decorațiune. Vroiam să se vadă doar tâmplăria mea ciudată.” (ibid: 71). Când a creat *Hotel China* (1971-1972), interesul lui Foreman a început să se îndepărteze de sub-textele psihologice aflate sub suprafața acțiunii conştiente. El a simțit tot mai mult că un spațiu cu decoruri minimale nu va permite textului să ricoşeze pe deplin spre mai multe niveluri de înțeles. Foreman regizorul şi scenograful şi-a asumat un rol mai mare în această auto-colaborare. El a văzut scena nu ca pe o platformă pe care să se desfăşoare acțiunea, ci ca pe o ”cameră de reverberare care amplifică şi proiectează muzica acțiunii, astfel încât aceasta să poată scoate la iveală întreaga scară de rezonanțe.” (ibid: 71). Toate materialele teatrului – scenografie, recuzită, lumini, sunete, corpuri – trebuiau aruncate laolaltă în spectacole polimorfice.

Să luăm, spre exemplu, începutul spectacolului *Hotel China*: erau acolo doi bulbi pe podea şi câte un om aşezat în spatele fiecăruia dintre bulbi. Unul dintre ei avea un sac deasupra capului. O lampă atârna deasupra sacului şi un pachet înfăşurat în hârtie stătea în poala celuilalt bărbat. Blackout. Bărbatul neacoperit de sac spunea: ”scapă de piatra asta”. Cel acoperit răspundea: ”n-am observat-o”. Scena continua cu un

alt *blackout*, însoțit de zgomotul unei pietre lovite de un ciocan. Când luminile se reaprindeau, bărbații dispăruseră și o piatră se legăna încet, suspendată în aer, luminată de o lanternă. Bărbații se întorceau. Semne erau plasate pe peretele din fundal, dintre care pe una puteai citi: „FIECARE PIATRĂ E CAPABILĂ SĂ VIBREZE INDEPENDENT". Un ecran cobora. Era proiectat un film în care bucăți de piatră erau așezate în varii poziții, în camere diferite. Pelicula se albea. Cu proiectorul încă mergând, o piatră de șase picioare era rostogolită în scenă. Păsările ciripeau până când piatra se oprea. Un singur reflector lumina cu raza lui scena. Cântecul de pasăre se oprea. Echipa așeza pietre mici în jurul pietrei mari. Se auzea din nou zgomotul de ciocan lovind piatră. Se repeta de 10 ori. Apoi se lăsa tăcerea.

Un element vizual care a apărut în *Hotel China* pentru prima dată și care a devenit apoi, prin folosire succesivă, sinonim cu stilul teatral al lui Foreman era folosirea corzilor. Într-o scenă, Foreman a legat corzi de lateralele scenei, alcătuind o pâlnie uriașă care se închidea pe fruntea unui actor. Corzile sugerau linii de forță ce emanau din mintea arzând de dorință a personajelor –și a autorului spectacolului. În spectacolele de mai târziu, omniprezentele corzi, intensificate prin adăugarea unor puncte negre, repetitive, au dezvoltat propria lor viață. Simțind că spațiul de joc era insuficient definit, Foreman dorea ca aceste corzi, împreună cu luminile îndreptate direct spre spectatori, să transforme scena într-un participant-provocator la spectacol, în loc să rămână o parte neutră a acestuia.

Mizanscena primelor spectacole ale lui Foreman era influențată de spațiul de pe Broadway pe care îl cumpărase drept casă pentru grupul său. Era un *loft* excentric de numai 14 picioare lățime. Convertit în teatru, oferea loc pentru numai 7 rânduri de scaune, care ocupau mai puțin de o pătrime din spațiu. Scena în sine avea 75 de picioare adâncime, din care primele 20 de picioare erau la nivelul podelei. Următoarele 30 de picioare urcau într-un unghi larg cu podeaua. În cele din urmă scena rămânea la un nivel de 6 picioare înălțime din adâncimea rămasă. Foreman a folosit această adâncime excentrică în avantajul său: în spectacol, actorii și obiectele se rostogoleau adesea de-a lungul celor 30 de picioare în jos. Panouri intrau din lateralele scenei pentru a

delimita diferite spații de joc a căror adâncime varia radical. Podeaua scenei, construită de la zero, se schimba pentru fiecare dintre producții. Putea să se ridice şi să coboare ca un deal, sau un "zid" putea să apară şi să izoleze doar o parte din ea. În fiecare spectacol, spațiul de joc se închidea şi se deschidea în mod alternativ, alunecând înainte şi înapoi vertiginos şi devenind locul perfect pentru un *teatru al dezechilibrului.*

Pe măsură ce reputația lui Foreman creştea în comunitatea artistică, noi oportunități teatrale se iveau. Instituțiile teatrale îl chemau tot mai des, mai ales că statutul lui se consolidase în Europa. În 1976 a primit o ofertă să regizeze o nouă montare a *Operei de trei parale* a lui Brecht la Teatrul "Vivian Beaumont" de la Lincoln Center. Foreman nu mai montase niciodată opera altui scriitor decât a lui însuşi, dar afinitatea lui cu Brecht era foarte mare. În versiunea lui la *Opera de trei parale* a încercat să recupereze ferocitatea pe care Marc Blitzstein[1] o sacrificase într-un spectacol off-Broadway foarte popular în epocă. *Opera de trei parale* a fost prima dintr-o serie de opt producții semnate de Foreman sub auspiciile lui Joseph Papp în următorii 12 ani, dintre care trei (*Pinguinul Touquet*, 1981, *Egiptologie*, 1983 şi *Ce a văzut el?*, 1988) erau scrise de Foreman în tradiția Teatrului Ontologico-Isteric.

Foreman a închis teatrul său de pe Broadway în 1979. Wooster Group a oferit teatrului O-H spațiul său de joc, celebrul Performing Garage. Din 1985 până în 1990 Foreman a prezentat patru piese aici: două cu ansamblul Wooster Group – *Miss Universal Happines/ Miss Fericire universală*, 1985 şi *Symohonie of the Rats/ Simfonia şobolanilor*, 1988 – şi două fără – *Cura*, 1986 şi *Lava*, 1989. Foreman recunoaşte că stilul de joc visceral al Wooster Group – atât de diferit de distanțarea ironică dictată de el actorilor cu care lucrase până atunci – a deplasat în mod clar rezultatul colaborării lor în direcții "hiper-chinetice":

> *Actorii de la Woster Group nu ezitau să urmeze din plin sugestiile mele de a vorbi mai tare şi de a se mişca mai repede... se aruncau înainte cu o determinare care mişca spectacolul mai repede şi*

[1] Nota traducătorului: compozitor american, 1905-1964.

mai repede, şi îmi permitea să cer mai multă activitate fizică decât cerusem vreodată în trecut." (Ibid.: 97)

În 1991 Foreman a preluat istoricul teatru de la etajul bisericii St. Mark de pe Second Avenue, în cartierul newyorkez East Village. Acest spațiu, care a găzduit toate creațiile recente ale regizorului, a dat o nouă formă viziunii lui regizorale, exact aşa cum spectacolele sale de început erau influențate de forma spațiului de joc de pe Broadway. În timp ce al doilea era îngust şi adânc, accentuând distanța, spațiul de joc de la St. Mark este larg şi lipsit de adâncime, extinzând-se ca o cutie corneliană, nerăbdătoare să se umple de obiecte. După simplitatea scenică a primului spectacol montat aici, *The Mind King/Mintea rege* (1992), spectacolele de la St. Mark şi-au îmbogățit tot mai mult componenta vizuală. Spectacolul *Samuel's Major Problems/ Marile probleme ale lui Samuel* (1993), se desfăşura într-o cameră foarte bine luminată unde avusese loc o petrecere: baloane, confetii, hârtie creponată erau aruncate peste tot, şi fotografii ale unor cranii erau puse pe pereți, aceleaşi cranii care se amestecau cu alte obiecte stranii pe rafturi. În spectacolul *My Head Was a Sledgehammer/ Capul meu era un ciocan* (1994), decorul era o cameră cu table de şcoală, rafturi înalte de cărți şi mici steaguri atârnate ici-colo. Putea să fie o cameră de lectură, un studio, un gimnaziu – sau toate la un loc. *I've got the Shakes/ Mă trec fiorii* (1995) repeta imaginea festivităților ratate: din nou baloane şi steaguri festonau spațiul de joc, iar flori albe cădeau în cascade din tavan. Personajele şi povestea rămâneau eluzive, tipic pentru Foreman, dar probabil că temele erau mai accesibile decât înainte. Cu vârsta, Foreman se apleca asupra unor teme ca moartea sau autoevaluarea existențială.

Richard Foreman va persevera. La fel ca personajul lui Beckett, Unnamable (Nenumitul, titlul romanului lui Samuel Beckett din 1953, al treilea roman al scriitorului, care prezintă perspectiva unică a unui personaj nenumit, *n. trad.*) nu poate merge înainte, dar o va face totuşi. Aşa cum se confesa în textul spectacolului *Permanent Brain Damage/ Afecțiune cerebrală permanentă* (1996), "un om furios, deziluzionat şi înfricoşat de viață, nutreşte totuşi credința oarbă că din haosul care îl înconjoară va răsări ceva minunat de frumos". În cea mai accesibilă

dintre cărțile sale, *Unbalancing Acts/Acte Dezechilibrate* (1992), Foreman notează că ”în principiu, un artist face acelaşi lucru de-a lungul carierei sale” (ibid.: 85). Într-adevăr, şi el a reciclat continuu imagini vizuale (corzile vărgate, detaliul tip colaj, liniile de forță, etc), titluri (*Capul meu era un ciocan, Mă trec fiorii*), preocupări intelectuale şi strategii regizorale (interpretare non-interpretativă, întreruperi constante ale fluxului spectacolului, distanțare brechtiană prin intermediul luminilor orbitoare, a sunetelor deranjante şi a fragmentării muzicale). Viziunea lui rămâne de neclintit şi antagonistă: Foreman susține că atunci când criticii conservatori atacă arta contemporană pentru că se tem că va submina cultura Occidentală, teama lor e validă. Nu acum, ci ”pe termen lung”. Până atunci, Foreman va merge înainte – de 30 de ani şi mai bine – continuând să creeze artă serioasă într-o cultură pe care o simte ca fiind ostilă artei serioase.

Alte lecturi:

Foreman R. (1976) *Richard Foreman: Plays and manifestos*, ed. Kate Davy, New york: New York University Press
– (1985) *Reverberation Machines: The Later Plays and Essays*, Barrytown, NY: Station Hill Press
– (1992) *Unbalancing Acts: Foundations for a Theatre*, New York: Pantheon Books
– Rabkin, Gerald (ed.) (1999) *Richard Foreman*, Baltimore: John Hopkins University Press.

GERALD RABKIN
traducere de Cristina Modreanu

PETER STEIN (1937 –)

Locul regizorului german Peter Stein în istorie este similar cu cel al adolescentului în cadrul unei familii – în acelaşi timp rebel şi săritor, în dispută cu mentorii săi şi format de aceştia. Producția *Tasso* din 1969 a lui Stein a fost în mod evident încercarea unui tânăr regizor german ce lucra în inevitabila umbră a lui **Brecht** să confrunte moştenirea maestrului cu autoritatea crescândă a propriei sale sensibilități artistice. Rearanjarea scenelor din *Tasso* făcută de Stein îi datorează foarte mult lui Brecht: episoadele sunt grupate fără o aparentă secvențialitate. După cum observa Michael Patterson, „Subminând absolutul structurii dramatice a piesei, Stein a pus la îndoială absolutul structurii sociale pe care o reflecta" (Patterson 1981:21): nici că se poate, desigur, o definiție mai clară a „epicului" din teatrul brechtian. Patterson mai nota că actorul „Bruno Ganz nu s-a identificat cu Tasso, ci l-a 'citat' pe acesta" (ibid.:26) – trimitere la o tehnică teatrală folosită de Brecht pentru a provoca distincția dintre actor şi rol. Patterson nota „efectul de şoc blasfemiator" (ibid.:24) obținut prin rostirea deliberat incorectă a replicilor de către Edith Clever, o modalitate tipic brechtiană de a supune normele sociale criticii prin rescrierea acestora într-o formă neobişnuită.

În 1970 Stein a decis să aplice principiul distanțării nu doar textelor pe care le punea în scenă, ci şi modalității în care erau conduse teatrele din Germania. Printr-o mişcare radicală, a supus Schaubühne, teatrul pe care tocmai îl preluase, principiilor democrației şi egalitarismului ce reprezentaseră o caracteristică a unora dintre piesele pe care le regizase. Aceasta era o lovitură la adresa tradiției controlului autocratic pe care regizorii germani îl exercitau de obicei, dar se baza pe convingerea lui Stein că actorii vor avea probabil o prestație mai bună dacă vor avea un cuvânt de spus în țelurile urmărite de compania teatrală ca întreg. Stein a ales piesa lui Brecht *Mutter Courage* (1970) pentru prima punere în scenă de la Schaubühne. Alegerea piesei era simbolică: aşa cum personajele din dramă îşi pierd instinctele burgheze şi îmbrățişează treptat gândirea comunitară, tot aşa şi desfăşurarea repetițiilor, spera Stein, va

abandona autoritarismul tradițional şi va adopta un mod mai democratic de funcționare. Stein s-a inclus singur într-un triumvirat de regizori care erau parte a unui colectiv mai larg ce cuprindea întreaga companie. Toți actorii participau la toate repetițiile pentru ca să contribuie, la întâlnirile zilnice, menite să discute direcția pe care urma să o ia producția piesei. Li se cerea sfatul chiar şi tehnicienilor în legătură cu concepția regizorilor, iar părerile lor erau consemnate cu sfințenie. În efortul de a lărgi cercul participanților la democrația abia înfiripată a lui Stein, s-au instituit discuțiile post-spectacol, în care spectatorii erau încurajați să contribuie la procesul de creație a spectacolului. După cum remarca Stein într-un interviu cu Bernard Dort, „ceea ce intenționăm să explorăm... este o formă de teatru în care spectatorii sunt în final cei care creează teatrul... Ceea ce se arată va afecta direct spectatorii şi îi va implica în dezbatere, făcându-i într-adevăr să-şi pună la îndoială propriul lor mod de a dezbate".[1]

A devenit însă curând vizibil că pentru actorii şi tehnicienii lui Stein responsabilitatea crescută de a conduce teatrul reprezenta mai degrabă o povară, decât o împlinire. Orele suplimentare erau obositoare, iar dezbaterea a devenit frustrantă, cu un atât de mare număr de păreri contradictorii de împăcat. Considerentele practice au făcut în final ca regizorii să aibă partea leului în luarea deciziilor. Nici măcar aşa nu a existat suficientă coeziune, deoarece chiar contribuțiile fiecărui regizor în parte trăgeau inevitabil spectacolul în direcții diferite. Decizia de a da actorilor importanți roluri episodice, pentru a da actorilor mai mărunți ocazia de a fi staruri, s-a dovedit a fi o irosire grosolană de resurse. Decizia de a da tehnicienilor şi regizorilor drepturi de vot egale în probleme ce afectau serios administrarea companiei s-a dovedit de asemenea neinspirată: după certuri aprinse în legătură cu soarta unui inginer care fusese dat afară, s-a obținut un echilibru mai stabil atunci când membrii cu contracte temporare ai echipei nu au mai primit drept de a se opune deciziile comitetului.

Stein a ieşit din experimentul său cu democrația atât şifonat, cât şi nerăbdător. Frustrarea sa a erupt într-o preocupare plină de zel extrem

[1] Stein, Peter (1972) Interviu cu Bernard Dort, *Travail Theatral*: 24.

față de opusul ideologic al democrației – teatrul nostalgiei burgheze. Stein a fost cât se poate de clar în legătură cu motivele abandonului scurtei sale cariere de purtător de cuvânt al proletariatului: compania va trebui să accepte, a argumentat el, că atât membrii acesteia, cât şi spectatorii făceau parte în esență din clasa de mijloc şi că, dacă recurgeau la o agendă revoluționară, erau şi condescendenți, şi ipocriți:

> *Teatrul nu poate fi o formă de a pune în practică ideologia clasei muncitoare. Aceasta poate fi obținută doar prin practicarea luptei politice. Mijloacele sunt cuvântul, scrierea, imaginile etc, şi nu interacțiunea care are loc între doi sau trei oameni, într-un spațiu închis, în fața a maximum 1300 de persoane.*[2]

Atunci când Stein a declarat vehement „Refuz să pun în repertoriu piese proaste care tratează aşa-numitele probleme ale clasei muncitoare, doar ca să dovedesc cât de de stânga suntem" (în *Der Abend*, 21 iulie 1977), tonul său era cel al unuia pentru care refuzul modelului socialist era, de fapt, refuzul unei etici de familie. Era din nou adolescentul ce protesta excesiv din cauza legăturilor ce se formaseră între sensibilitatea sa şi un anumit mod de gândire.

Revoluțiile socialiste, a explicat Stein de nenumărate ori, se jucau cel mai bine pe scena vieții, nu a teatrului. Revoluțiile nu numai că nu erau potrivite cu abordarea teatrală, dar teatrul însuşi era compromis dacă se limita exclusiv la un material revoluționar. Următoarea sa punere în scenă, *Peer Gynt* de Ibsen (1971), a anunțat Stein cu zelul unui convertit, va ținti în schimb "să ducă la înțelegerea originilor noastre burgheze"[3]. De fapt, există o asemănare mai mare între tehnicile folosite în *Mutter Courage* şi *Peer Gynt* decât ne-ar fi făcut să credem indignarea ideologică a lui Stein. Firul călăuzitor al modificărilor făcute de Stein la textul lui Ibsen era preocuparea pentru expunerea structurilor sociale pe care se sprijinea acțiunea dramatică:

[2] Stein într-o întâlnire cu actorii şi personalul companiei, 30 noiembrie 1975 (Protocolul nr. 502 al teatrului Schaubühne).

[3] Stein citat în Protocolul din 5 aprilie 1970 al teatrului Schaubühne.

Astfel Călătorul străin, în loc să-l întrebe pe Peer despre experiențele sale privind groaza, punea acum întrebări ca ... „Ai încercat vreodată să afli adevărul despre condițiile sociale din Norvegia?”

(Patterson 1981:70)

În scena trolului replicile lui Peer erau adaptate să nu sune „Sunt orice dorești – un turc, un păcătos, un trol”, ci „Sunt orice dorești – un mincinos, un capitalist, un trol” (ibid.: 84). Actorii erau implicați în discuțiile despre modificarea textului și Stein accepta decizia majorității în privința distribuției. Devotamentul teatrului Schaubühne pentru jocul de ansamblu a fost satisfăcut prin împărțirea rolului lui Peer în mai multe părți ce erau jucate de șase actori. Instrucțiunile primite de actori erau clar brechtiene: trebuia să „joace rolul *și* să-l critice”[4].

Unii comentatori au legat realismul mai apăsat ce a intrat în montările lui Stein din anii 70 și 80 de presupusul său interes față de „teatrul burghez”. De fapt, utilizarea realității de către Stein este interesantă tocmai pentru că *distruge* iluzia pe scenă. Ploaia din *Piggy Bank* (1973), de exemplu, era atât de reală că distrugea jocul de-a “hai să ne prefacem” pe care se sprijină în mod tradițional actorii naturaliști pentru a menține iluzia scenică. Tehnica apare într-una dintre primele producții ale lui Stein, *Saved/ Salvat* de Edward Bond (1967), în care Stein a pus o barcă adevărată pe scenă, dar a omis în mod deliberat să picteze copacii și apa de care avea nevoie barca. Actul de a strecura un obiect real nelalocul lui în contextul ficțional al unei piese de teatru a avut efectul de a zgândări simțul realității al spectatorilor – exact intenția lui Stein.

Unul dintre aspectele cele mai memorabile ale binecunoscutei producții cu *Viața la țară* de Gorki (1974) a fost utilizarea unor copaci adevărați care, atunci când producția s-a mutat la Londra, au fost selectați cu atenție și tăiați din pădurea Epping înainte de a fi plantați și udați într-un sol special preparat, pe scenă. Copacii aparțineau aceleiași categorii de realitate voit intruzivă care fusese folosită în mod repetat de Stein în cursul carierei sale, pentru a sparge naturalismul cultivat cu grijă al actorilor. Tot așa cum la Brecht naturalismul unei scene trebuia să fie

[4] Canaris, Volker (1971) despre *Peer Gynt*-ul lui Stein, în *Theatre heute* 13:32.

construit înainte de a fi distrus, şi la Stein implicarea publicului era o precondiție esențială în distrugerea vrajei, ceea ce ducea la o "distanțare" eficace. În mod repetat, spontaneitatea creată cu trudă, a personajelor din *Viața la țară*, era distrusă printr-o încremenire – şi întreruptă printr-un comentariu asupra acțiunii. Stein îşi încuraja actorii "să caute detaliile, doar pentru trebuia să fie ca în viață" (ibid.:113-114); dar îşi punea actorii şi să stea nemişcați din când în când şi să se adreseze direct publicului, distrugând astfel orice "iluzie" pe care ar fi creat-o jocul acestora ca în viață.

Stein a început lucrul la *Viața la țară* printr-o conferință despre Gorki. Co-regizorul său Sturm l-a urmat cu o prelegere despre literatura rusă din secolul nouăsprezece. Lucrul la *Cum vă place* (1977) a început în acelaşi stil – cu o serie de seminarii despre Shakespeare şi cultura elisabetană. A fost compilată o listă de lecturi ce conținea lucrări pe o mulțime de subiecte, inclusiv din filosofie şi ştiință. Actorii alegeau domenii de studiu şi li se cerea să-şi prezinte concluziile în conferințe săptămânale. Au existat chiar şi lecturi din Jung "pentru a ilustra dragostea utopică prin simbolul hermafroditului" (ibid.: 134) – un subiect academic pe cât se poate imagina de îndepărtat de tumultul activității practice din teatru. Actorii au lucrat la însuşirea unor aptitudini fizice, cum ar fi dansul Morris, dar acestea erau privite ca nişte exponate de muzeu – şi aşa au fost şi prezentate într-o reprezentație-atelier *(work-in-progress)* intitulată *Memoria lui Shakespeare* (1976). Într-o epocă în care explorarea spațiului din afara limbajului reprezenta moda absolută, Stein s-a ancorat rigid în valoarea studiului intelectual al universului unei piese, înainte de a începe locuirea fizică a acestuia. Refuzul lui Stein față de lucrul orientat spre corp era similar cu refuzul său față de teatrul socialist: în ambele cazuri o metodă depăşită de lucru era preferată unei alternative mai noi şi mai la modă. Revoluționar la Stein era faptul că era un reacționar.

Cum vă place a fost pusă în scenă într-un studio de film. Lui Stein îi plăcea flexibilitatea pe care spațiul i-o oferea: îi permitea să mute publicul din loc în loc şi să aibă secvențe jucate simultan în diverse zone. În timp ce anumite scene de la curte erau jucate ca bucăți de decor pe scenă, altele implicau actori care se mişcau printre spectatorii care

trebuia să se adapteze la acțiune, ca şi cum ar fi fost pe o stradă. Publicul urma apoi actorii printr-o uşă din perete care ducea, printr-un pasaj îngust, în "Arden" – o arenă largă scăldată în ciripit de păsări şi lumină autumnală, presărată cu copaci şi iazuri, frunziş, putineie de unt şi furci de tors. Acțiunea avea loc simultan în tot acest spațiu vast. Unele momente erau surprinse, iar altele pierdute, în timp ce privirea se mişca odată cu acțiunea. Într-adevăr, exact tensiunea dintre ceea ce era zărit şi ceea ce era ratat constituia un element vital al interesul stârnit de punerea în scenă.

Poate că cel mai memorabil – şi controversat – aspect al producțiilor mai recente ale lui Stein este o extindere a acestei preocupări privind dimensiunile, scara unui spectacol. Stein a mutat teatrul Schaubühne într-o clădire nouă, care a fost proiectată să-i satisfacă nevoia crescută de spațiu mare şi flexibil, la un cost de 25 milioane de lire sterline. Stein a părăsit Schaubühne în 1985 fără ca foamea de spațiu să-i fi scăzut: *Iulius Cezar* din 1992 a folosit 200 de figuranți pe o scenă de 45 de metri. *Faust*-ul pe care l-a montat în anul 2000 a durat peste 20 de ore şi a costat 24 milioane de mărci – un preț care era, pentru mulți, în contradicție cu imaginea unui regizor care şi-a început cariera montând *Vietnam Discourse* al lui Peter Weiss (1968) ca pe o serie de reprezentații agit-prop care se terminau în fiecare noapte printr-o colectă pentru finanțarea armelor către Vietcong. Pentru unii, Stein s-a vândut sistemului. Pentru alții, Stein a scăpat în sfârşit de povara trecutului său cultural şi s-a maturizat ca un regizor cu o viziune independentă.

Alte lecturi:

Lackner, P. (1977) Peter Stein, *Drama Review*, T74 Iunie.

Patterson, M. (1981) *Peter Stein*, Cambridge: Cambridge University Press.

În româneşte:

Repetițiile şi teatrul reînnoit – secolul regiei, volum conceput şi realizat de George Banu, traducerea Mirella Nedelcu-Patureau, editura Nemira, 2009

SHOMIT MITTER
traducere de Anca Ioniță

JOANNE AKALAITIS (1939 –)

JoAnne Akalaitis este unul dintre cei mai inovatori şi controversaţi regizori americani. Opera ei variază de la piese originale până la interpretări neconvenţionale ale unor piese clasice. Apreciată pentru abordarea regizorală bazată pe imagini şi sculpturalitate, Akalaitis combină în operele ei tip colaj, textul, actoria şi decorurile, astfel încât să creeze medii teatrale extrem de evocatoare. Apropierea ei de teatru este una profund fizică. În opera ei, evenimentul dramatic este prezent în mod palpabil în corpurile actorilor şi în arhitectura scenică a spaţiului, a imaginii, a luminii, a sunetului şi a muzicii. Akalaitis consideră aceste aspecte concrete, fizice, ale teatrului ca fiind elemente compoziţionale, iar acestea nu numai că produc emoţie, dar mai mult, adaugă structură şi formă spectacolelor ei. Spaţiul teatral este şi un spaţiu psihologic; geografia fizică este şi geografie emoţională. Ceea ce contează mai presus de orice, conform acestui regizor iconoclast, este "interiorul şi exteriorul împreună"[1].

Vreme de 20 de ani, Akalaitis a fost membru al companiei Mabou Mines cu sediul la New York, grup teatral colaborativ pe care ea l-a cofondat împreună cu Lee Breuer, Ruth Maleczech, David Warrilow şi Philip Glass în 1970. Mabou Mines s-a distins printr-o complexă sensibilitate vizuală, prin rigoare intelectuală, principii democratice şi o tradiţie a colaborării cu artişti din varii discipline. Compania a rămas dedicată procesului creativ mai degrabă decât finalităţii comerciale, dezvoltându-şi piesele teatrale de-a lungul unor îndelungate perioade de repetiţii şi ţinându-le apoi în repertoriu câţiva ani. Încă din zilele de început la Mabou Mines, Akalaitis a recunoscut importanţa muncii în colectiv. Ea consideră că actorii sunt indivizi inteligenţi care gândesc

[1] Toate citatele atribuite lui JoAnne Akalaitis sunt extrase din notele ei de repetiţii pentru *Ce păcat că-i curvă*, montat la Teatrul Goodman, Chicago, 1990 sau din notele pentru *Mormon Project*, regizat la Atlantic Center for the Arts, New Smyrna Beach, Florida, 1990, precum şi din interviuri date de regizoare şi conversaţii informale cu autoarea textului.

creativ şi independent, şi nu simpli executanţi ai viziunii regizorului, de aceea încearcă să creeze un mediu democratic pentru repetiţii, în care participanţii să aibă libertatea de a inventa şi de a explora. De asemenea, ea crede că este crucial pentru actori să dezvolte un sentiment al ansamblului de-a lungul perioadei de repetiţii şi aşteaptă de la fiecare actor distribuit în producţiile sale să participe la sesiunile zilnice de încălzire fizică. Indiferent dacă actorii explorează imagini, mişcări sau gesturi într-unul dintre exerciţii, sau în timp ce lucrează la o scenă, Akalaitis le aminteşte permanent că sunt "împreună" în acest proces.

Pentru Akalaitis elementul primordial al teatrului sunt corpurile în mişcare în spaţiul scenic. Ea caută actori care îşi *locuiesc* propriul corp într-o manieră relaxată şi expresivă, actori care "au obiceiul de a fi emoţionali, dar cărora le place şi să lucreze fizic". În repetiţiile ei, o mare parte din munca actorilor implică dezvoltarea unor conexiuni fizice cu textul, cu colegii actori sau cu spaţiul scenografic. Akalaitis crede că toate marile piese cer actorului să fie "pre-narativ", să fie capabil să existe într-un fel de stare primitivă, subconştientă şi deschis către lumile piesei. În acest scop, ea a dezvoltat o serie de exerciţii fizice ce sunt în centrul procesului ei regizoral. Exerciţiile, făcute de întreaga distribuţie de-a lungul întregii perioade de repetiţii, nu sunt menite să creeze situaţii improvizate sau scene. Rolul lor este să stabilească această stare prenarativă, deschisă şi alertă, într-un fel care să evite definirea fizicalităţii personajelor prea devreme în procesul repetiţiilor.

O dată stabilit, acest fundament al fizicalităţii primitive devine baza pentru munca mai detaliată asupra scenelor în care Akalaitis şi actorii se angajează, atunci când continuă explorarea universului unei piese.

În anii din urmă, Akalaitis a dedicat din ce în ce mai mult timp lucrului "la masă" în primele zile de repetiţii. Dar chiar şi aşa, ea îşi pune actorii în picioare din prima sau a doua zi, angajându-i într-o serie de exerciţii fizice complexe, care pot dura oricât, de la 20 de minute la câteva ore, în acest timp sprijinându-şi munca pe text. Discutând procesul de repetiţii pentru spectacolul ei cu *Aniversarea*, de Harold Pinter la American Repertory Theatre (2004), Akalaitis explica că exerciţiile ei de mişcare "ajută la dezvoltarea unei companii" şi "îi ajută pe actori să înveţe să vorbească unii cu alţii prin intermediul corpurilor". Ea adăuga:

”n-aş face niciodată un spectacol fără aceste exerciţii. E foarte greu pentru mine să încep repetiţiile şi pur şi simplu să mă pun pe lucru – am nevoie ca actorii să facă ceva mai întâi. Actorii mă conduc spre explorare, nu eu îi conduc pe ei” (Saivetz 2000: 188). În timp ce actorii fac exerciţiile, Akalaitis fie priveşte atent, trecând ea însăşi prin aceleaşi exerciţii în imaginaţie, fie îşi lasă mintea liberă. Uneori, îi roagă pe actori să improvizeze singuri în timp ce ea notează idei şi imagini. Regizoarea subliniază că exerciţiile aduc beneficii în primul rând actorilor, mai degrabă decât ei, şi se referă la acestea ca la o „pură cercetare actoricească”.

În timp ce fiecare exerciţiu are propriul său scop şi set de instrucţiuni, majoritatea cer actorilor să se mişte prin spaţiul de repetiţii pe muzica pe care Akalaitis o asociază – tematic, emoţional sau structural – cu un anume text sau proiect regizat de ea[2].

Ea asistă ca un antrenor de pe margine, îndemnându-i pe actori să fie conştienţi de senzaţia fizică a spaţiului din jurul lor, în special a spaţiului dintre ei. Le reaminteşte să fie conştienţi de muzică şi să o folosească, chiar dacă ceea ce se întâmplă să facă fizic se află în opoziţie cu aceasta (de exemplu mişcare încetinită pe muzică cu un ritm frenetic). Actorii sunt rugaţi să nu-şi coregrafieze mişcările pe muzică, ci să fie conştienţi de calităţile emoţionale ale acesteia şi să ”lase muzica înăuntru”. În acest fel, muzica facilitează investigarea de către actori a imaginilor ce răsar din propriile istorii, din text, din sugestiile regizorului sau din elementele de decor aflate în spaţiul fizic. În timp, exerciţiile întăresc legătura actorilor unul cu altul şi cu spaţiul din jurul lor, care în cele din urmă va conţine elemente de scenografie, recuzită, lumini şi muzică. Ei devin astfel obişnuiţi să lucreze în echipă şi să creeze un vocabular de imagini, de gesturi şi mişcări, atât personal cât şi împărtăşit cu ceilalţi, vocabular ce poate fi invocat pe parcursul procesului repetiţiilor.

Akalaitis compară senzaţia de energie a actorilor cu aceea a unei echipe de atleţi ale căror reflexe sunt automate şi orientate constant

[2] Exemple din muzica pentru repetiţii folosită de Akalaitis: Jimmy Cliff/By the Waters of Babylon, David Byrne/ Burning Down the House – pentru *Mormon Project* sau cântece de Marvin Gaye pentru *Trojan Women/Femeile troiene*.

înspre sarcina fizică a mişcării. Actorul, la fel ca atletul, foloseşte vederea laterală ca să simtă apropierea altui jucător, ca să simtă energia ce vine dinspre spectator, ca să simtă cum să găsească o formă pentru ritmul şi dinamica momentului. Akalaitis a spus că îi displac "oamenii care stau în picioare în faţa decorului vorbind unii cu alţii".

Indiferent dacă îndeplinesc un exerciţiu fizic sau o scenă după un scenariu existent, actorii lui Akalaitis sunt îndemnaţi "să fie în scenă şi să se vadă în ea". Sunt încurajaţi să renunţe la ei înşişi, atât pentru circumstanţele fictive ale exerciţiului sau scenei, cât şi pentru "unde" şi "cine" este actorul – mai exact, un corp mişcându-se în spaţiul teatral, investigând o structură dramaturgică/emoţională/arhitecturală cu claritate şi sinceritate. După Akalaitis, actorii trebuie să fie deschişi la tot ce e în jurul lor fără să se piardă în emoţii; în orice moment, ei trebuie să fie conştienţi de situarea lor precisă în geografia fizică şi emoţională a lucrării respective. Tipul de prezenţă pe scenă pe care Akalaitis îl vrea de la actorii săi le cere acestora să fie sensibili şi responsabili pentru ceva mai înalt decât propriile roluri individuale. Actorul dintr-un spectacol semnat de Akalaitis nu numai că *este* imaginea, dar o şi *aruncă*, ştiind exact cu ce şi cu cât anume contribuie el sau ea la totalitatea compoziţiei de pe scenă. Procedând aşa, actorii sfârşesc prin a se vedea pe ei înşişi nu numai ca pe componente, ci şi ca pe şlefuitori ai întregii "imagini" de pe scenă.

Akalaitis oferă următoarea imagine din interior în ce priveşte abordarea sa regizorală: "îmi iau majoritatea ideilor din fotografii. De fapt, toate imaginile din teatru sunt vizuale, chiar şi limbajul – e imposibil să citeşti fără să produci imagini în mintea ta. Lucrul cel mai important pentru mine este să rămân credincioasă imaginilor mele"[3]. Ea şi-a dezvoltat exerciţiile fizice pentru a-şi ajuta actorii să exploreze, într-un spaţiu pe care îl împart, legăturile dintre fizicalitatea lor şi aceste imagini din mintea lor, şi ca să-i încurajeze să rămână credincioşi acestor imagini.

La cel de al doilea simpozion anual al Universităţii New York care se concentra pe relaţia dintre decor şi interpret, Akalaitis a vorbit despre

[3] Wetzsteon, R. (1981) Mabou Mines, New York Magazine, 23 februarie: 30

dorința ei de a folosi decorul pentru a-i pune la încercare pe actori, dar şi despre interesul ei de a lucra cu actori care "pot vedea totul – pot vedea spațiul şi pe ei înşişi în acest spațiu"[4]. Ea crede că un decor pretențios din punct de vedere fizic nu pune probleme actorilor şi este, de fapt, preferabil pentru că adaugă o "tensiune interesantă spectacolului"[5]. Akalaitis explică că actorii lucrează într-o manieră foarte intimă, ermetică, profund subiectivă, pe care în cele din urmă trebuie să o traducă într-un fel de a munci care este public, obiectiv şi fizic:

> *"Actorul trebuie să se plaseze în spațiu, iar asta e foarte greu. Actorii spun "of, cu decorul ăsta e foarte greu de lucrat". Toți spun asta. Trebuie să spună asta. Au nevoie să o spună. Apoi, au nevoie să facă următorul pas, adică să înțeleagă că decorul îi susține şi îi îmbrățişează. Şi trebuie să-şi dea seama cum să-l domine. Eu spun adesea că actorii trebuie să posede spațiul. Şi de obicei ei asta şi fac."*

E ironic faptul că Akalaitis, despre care se spune adesea că este mai degrabă un regizor de decoruri decât un regizor de actori, îşi investeşte actorii cu un grad neobişnuit de responsabilitate imagistică. În special în fazele prime ale repetițiilor, Akalaitis îi încurajează pe actori să gândească regizoral, inventând imagini care îşi pot găsi locul în producția finală. Într-un fel, ea le dă puterea de a deveni, ceea ce Roland Barthes numea "maeştrii ai înțelesului"[6]. Dacă actorii doresc să se supună exercițiilor lui Akalaitis şi au încredere în abordarea ei regizorală, ei se deschid către posibilitatea de a experimenta un grad neobişnuit de spontaneitate, individualitate şi pasiune pe scenă. Ca rezultat, scena devine un vârtej în care imaginea, emoția şi corpul se împletesc una cu alta.

Akalaitis a remarcat că, pentru ea, "haosul, nu conflictul, este esența dramei" – ilogicul, rebeliunea şi nesăbuința. De obicei, ea dezgroapă ciudățenia şi perversitatea din istorie, politică şi cultură. Deşi Akalaitis

[4] Smith, R. (1992) Actors, Designers face Off: Can They be Partners?, American Theatre, aprilie: 49.

[5] Ibid.

[6] (1977) – "Diderot, Brecht, Eisenstein" în Image-Music-Text, ed. And trans. S. Heath, New York: Hill- Farar: 74.

montează des opere scrise de oameni din alte culturi decât aceea americană, imaginația ei este sedusă de acele aspecte ale *psyche*-ului colectiv american care sunt deformate, demente, urâte, înfricoşătoare şi pe care, cu tendința noastră ciudată spre un optimism naiv, le sentimentalizăm sau le reprimăm. Spectacolele ei au avut de-a face cu subiecte neliniştitoare precum dezvoltarea energiei atomice (*Dead End Kids: a History of Nuclear Power/Copiii sfârşitului: istoria puterii nucleare*, 1980 pe scenă, 1986 – în film); întrepătrunderea dintre eşecul politic şi tragedia sexuală în Italia fascistă (*Ce păcat că-i curvă*, 1990); curentul de ipocrizie şi fraudă ce animă religia mormonă (*The Mormon Project Workshop*, 1990); şi sistemul grotesc de pedeapsă capitală dus la îndeplinire cu ajutorul unei îngrozitoare şi în mod ciudat glorioase maşini de execuție (*In the Penal Colony/ În colonia penală,* 2000-2001). Comentând pe marginea "reuniunii fericite şi periculoase dintre violență şi umor" în piesele lui Euripide, Shakespeare, Beckett şi Pinter, Akalaitis sugerează că aceste piese ne permit să trăim acea parte din viața noastră pe care altfel ne e interzis să o experimentăm: "cred că acest interes pentru violență e sănătos. Violența are de-a face cu haosul şi întunericul, iar haosul şi întunericul sunt parte din religie, dramă, literatură, teatru şi muzică. Vrem să ne scufundăm în asta din când în când"[7].

Atrasă de subiecte şi texte care tratează aspecte ale haosului în individ şi societate, Akalaitis îmbrățişează haosul necunoscutului ca pe un aspect inevitabil al procesului creativ. Exercițiile ei fizice servesc drept structuri formale care să dea formă şi conținut acestui haos, permițând actorilor să investigheze imagini personale, textuale şi scenice într-un mediu sigur din punct de vedere emoțional. Ei devin participanți activi în partea de construcție a imaginii din spectacol, o zonă considerată în mod tradițional ca aparținând regizorului şi scenografului. În timp ce membrana dintre interpretare şi decor devine tot mai permeabilă, actorii joacă *cu* decorul şi *înăuntrul* decorului, în loc să o facă în fața acestuia.

[7] McKittrick, R. (2003) Party Politics, interview with JoAnne Akalaitis, American Repertory Theatre website, Cambridge, MA. – www.amrep.org/articles/2_3b/party.html

Integrarea interpretării şi decorului este astfel la baza procesului regizoral al lui Akalaitis.

De la începutul anilor 70 JoAnne Akalaitis a fost considerată un regizor provocator, autoare de opere experimentale, uneori uimitoare, alteori invalidate de spectatori. Pentru că ea valorizează aspectele vizuale, spațiale şi compoziționale ale teatrului, munca ei poate provoca plângeri din partea anumitor critici sau spectatori care trag concluzia că ea ar disprețuia procesul interior al actorilor. De fapt, Akalaitis respectă viața emoțională a actorilor şi îi consideră pe actori ca fiind colaboratori activi şi inteligenți în procesul de creare a producțiilor ei. Ea este un regizor care subminează limitele estetice, de aceea încercările criticilor şi ale specialiştilor de a-i descrie opera, stilul şi gustul eşuează adesea. Imaginația ei este provocată atât de structurile şi sistemele relațiilor de putere, cât şi de propriile ei vise. Ea se luptă cu întrebări complexe despre societate, filozofie şi estetică fără a se mulțumi cu răspunsuri uşoare şi aşteaptă acelaşi lucru de la colegii ei, dar şi de la critici şi spectatori.

Alte lecturi:

Bartow, A. (1988) *JoAnne Akalaitis* în The directors Voice: Twenty-One Interviews, New York: Theatre Communication Group: 1-19

Cattaneo, A. şi Diamond, d. (1996) *We are the Ones*, interview with JoAnne Akalaitis, the Journal for Stage Directors & Choreographers 10: 9-17

Daniels, R. (1996) *Women Stage Directors Speak: Exploring the Influence of Gender on Their Work*, Jefferson, NC:McFarland

Saivetz, D. (2000) *An Event in Space: JoAnne Akalaits in Rehearsal*, Lyme, NH:Smith&Kraus

DEBORAH SAIVETZ
traducere de Cristina Modreanu

ARIANE MNOUCHKINE (1939 –)

Teatrul lui Ariane Mnouchkine depinde de trei priorități interconectate, cărora le sunt subsumate toate celelalte obiective: construcția colectivă a producțiilor, mai degrabă decât viziunea singulară a unui regizor; teatralitate, mai degrabă decât reprezentare realistă; angajament politic, mai degrabă decât estetism. Ideile şi practicile sale au evoluat între aceşti parametri de-a lungul celor 40 de ani în care a lucrat exclusiv cu Théâtre du Soleil (Teatrul soarelui, n.trad.) la Paris.

Compania pe care ea a co-fondat-o în 1964 era o organizație fără ierarhii, cu salarii egale şi responsabilități comune, expresie a politicii de stânga la care aderaseră membrii ei. Fără să fie în mod specific aliniați vreunui partid, ei au participat la revolta studenților şi muncitorilor din mai 1968, organizând un turneu cu spectacolul *La Cuisine/Bucătăria* (piesa lui Arnold Wesker) în fabricile aflate în grevă. Mnouchkine împărtăşea principiile lui Vilar despre includere şi accesibilitate definite prin noțiunea de ”teatru popular”, iar cu Brecht ideea că teatrul este esențial în încercarea de a determina schimbarea socială.

Totuşi, ea a respins constant anumite calificări ale operei sale, considerate de unii drept ”didactică” sau ”militantă” – caracteristici cunoscute drept ”brechtiene”, văzute în contextul francez al anilor 60 şi 70. Termenii au rămas ataşați spectacolelor ei de la celebrele spectacole *1789* (1970) şi *1793* (1972), ambele create în formă de promenadă. Théâtre du Soleil montase aceste extraordinare fresce sociale ale Revoluției Franceze ca pe o analogie la momentele egalitare din mai 1968. Şi totuşi, Mnouchkine nu se gândise la aceste producții ca având scopul de a instrui sau de a convinge audiența, ci ca la o încercare de a înțelege, *împreună cu* publicul, istoria trecută şi prezentă despre care toți ştiau câte ceva. Toată lumea în Franța studiase după aceeaşi curriculă şcolară şi toată lumea trecuse prin mai 1968.

Pledând pentru ideea că teatrul este o modalitate de a învăța istoria, mai degrabă decât de a o transforma, aşa cum prevăzuse Brecht,

Mnouchkine a înclinat balanța dinspre ceea ce putea fi considerată politică activă înspre un concept mai fluid, conform căruia ideologia e mult mai puțin importantă decât viețile oamenilor implicați în evenimentele ce țin de ea. O ușurare în acest sens aduce și credința holistică a lui Mnouchkine cu privire la relația dintre teatru, societate și istorie, care, pentru ea, nu este o problemă națională, ci ține de istoria lumii.

> *Oare viața constă în a sta închis între patru pereți sau în a-i cunoaște pe ceilalți, în a călători, în toate sensurile pe care le putem da termenului? Când facem teatru, creăm, construim o lume pe scenă, în jurul scenei și prin felurile în care publicul ne primește. În fapt, nu-mi place să vorbesc despre toate astea ca și cum ar fi detașate de restul. Aceasta este istorie. Viețile noastre sunt situate în orice moment într-o perioadă istorică: fie decidem încă de mici că suntem o fată sau un băiat care vor participa la istorie; fie decidem că istoria se face fără noi, ne punem capul într-o gaură neagră și nu ne mai mișcăm."* (Le Monde, 26 Februarie 1998)[1]

Mnouchkine discuta aici spectacolul *"Et soudain, des nuits d'eveil"/ Deodată, nopți de trezie*, (1997) care trata genocidul și exilul poporului tibetan. Ea continua:

> *Când vorbim despre aceste culturi care dispar, de la Tibet la Cambodgia, e vorba despre bucăți din noi care dispar. Singura mea comoară este lumea. Nu sunt nici interesată, nici altruistă dacă îmi doresc să o avem cât mai puțin devastată posibil.* (Ibid.)

Aceasta poate fi descrisă ca o politică umanistă și umanitară, a cărei importanță este palpabilă mai ales în temele lui Mnouchkine din 1985, când ea a montat spectacolul de 10 ore *L'Histoire terrible et inachevee de Norodom Sihanouk, roi de Cambodgie/ Istoria teribilă și nesfârșită a lui Norodom Sihanouk*, regele Cambodgiei. Pe scurt, spectacolul desenează o imagine devastatoare: distrugeri în masă ale popoarelor, regicid, matricid, război, luptă împotriva opresiunii morale și politice și

[1] Traducerea autoarei (în engleză).

a injustiției sociale, fanatism religios, autoritate abuzivă, intoleranță, exil, căutare de azil şi lipsă de casă. Toate acestea sunt, pentru Mnouchkine, episoade globale care distrug umanitatea. Nici un alt regizor care a lucrat la sfârşitul secolului XX nu a pus în centrul teatrului său asemenea subiecte urgente şi atotcuprinzătoare.

În ceea ce priveşte compoziția, Théâtre du Soleil a atras pentru prima dată atenția internațională prin practica sa de "creație colectivă", care a reuşit să producă spectacole ample, de artă. *Creation collective/ Creația colectivă* se referă la scrierea în comun, direct pe scenă, nu pe hârtie, folosită ca modalitate de dezvoltare a primelor producții – *Les Clowns/Clovnii* (1969), *1789*, *1793* sau *L'Age D'or/ Vârsta de aur* (1975). Toți membrii companiei făceau cercetări pentru materialul lor. Scenariile erau scrise din situații improvizate, poveşti, scene şi personaje. Mnouchkine credea că asta este necesar pentru că "actorii sunt autori mai mult cu sensibilitatea lor şi cu corpurile lor decât ar fi în fața unei foi albe de hârtie" (Williams 1999: 55). Scenariul fizic implica experimentarea cu diferite costume şi machiaj de la bun început, pentru ca interpreții să poată vizualiza munca lor. Această abordare vizuală a devenit o trăsătură permanentă a creațiilor Théâtre du Soleil.

Când a fost montat spectacolul *1789*, Mnouchkine a observat că era nesigură cu privire la rolul ei exact în companie, deşi credea că se află acolo "pentru a încuraja, pentru a da energie" (Babelet şi Babelet 1979: 48). Totuşi, când s-a ajuns la spectacolul *Vârsta de aur*, era destul de sigură că munca în colectiv nu implică "excluderea locului specific al fiecărui individ", şi se baza pe fiecare să-şi ocupe locul într-un fel de "centralism democratic" pentru a asigura "maxima creativitate în fiecare funcție" împlinită de fiecare dintre ei. (Mnouchkine în Williams 1999: 57). Funcția ei specială era să centralizeze activitatea. Mnouchkine definea atunci rolul ei de regizor în termeni funcționali, care nu sunt identici cu termenii ierarhici, şi şi-a menținut poziția până astăzi.

După spectacolul *Vârsta de aur*, "creația colectivă" desemnează o marcare mai precisă a sarcinilor artistice. Actorii au continuat să improvizeze, dar nu mai inventau şi scenariul. Mnouchkine a scris ea însăşi *Mefisto* (1979) şi a regizat *Richard II* (1981), *A douăsprezecea noapte* (*La nuit des rois*, 1982) şi *Henry IV* (1984). A continuat

explorarea marilor texte cu *Les atrides/Atrizii* (1990-1992), o tetralogie în care *Ifigenia în Aulis* a precedat *Orestia* lui Eschil ca să ajute publicul să înțeleagă evenimentele din cea de a doua. Reîntoarcerea lui Mnouchkine la texte preexistente a fost motivată de două dificultăți majore pe care le-a identificat: nu putea să dezvolte arta actorului – ceea ce o interesase încă de la începuturile carierei - dacă nu înțelegea din interior principiile actoriei în Asia; şi nu putea să aducă în scenă în mod adecvat evenimente contemporane, înainte ca întreaga companie să fi înțeles cum trataseră Shakespeare şi Grecii istoria cataclismică.

Nevoia ei de a înțelege ororile istoriei noastre a făcut-o să o descopere pe autoarea feministă Hélène Cixous care, credea Mnouchkine, era scriitorul potrivit să producă genul de texte de care ea avea nevoie. Scrierile lui Cixous au susținut temele umanitare ale Théâtre du Soleil: *Norodom*, despre masacrele produse de Khmerii roşii; *L'Indiade ou L'Inde de leurs rêves/Indiada sau India viselor lor* (1987) despre lupta Indiei pentru independență; *La Ville parjure/ Oraşul sperjur* (1994), despre cei lipsiți de domiciliu şi despre scandalul sângelui contaminat cu HIV din Franța începutului anilor 90; *Les Tambours sur la digue/ Tamburii pe dig* (1999) despre cum propriul interes şi lăcomia distrug comunități şi întregi societăți. Pentru *Et Soudain../ Şi deodată...*, Cixous a aranjat şi editat sutele de ore de scene improvizate ale actorilor şi a ajuns la patru ore. După 15 ani de colaborare apropiată, Hélène Cixous trebuie considerată ca o prezență esențială pentru dezvoltarea Théâtre du Soleil.

Creation collective incorporează deasemenea şi alte activități pentru care Soleil este renumit. Actorii ajută la crearea costumelor, a decorurilor şi elementelor de recuzită, tot ei fac curățenie şi gătesc pe rând. Actorii pregătesc mese şi pentru spectatori, pe care îi servesc în pauză, îmbrăcați în costume şi machiați ca în spectacol. Toate acestea sunt consecvente cu ideea lui Mnouchkine despre teatru ca eveniment total: locul în care este jucată o producție trebuie să fie o extensie senzuală a acesteia. Pentru spectacolul *Şi deodată...* sute de imagini mici ale lui Buddha umpleau locul de joc de la Cartoucherie, fosta fabrică unde, începând de la spectacolul *1789*, Théâtre du Soleil şi-a stabilit domiciliul. Mâncare tibetană era servită spectatorilor şi o hartă gigantică a țării şi a aşezării

ei în Asia acoperea întreg peretele din spate al vastului hangar al Cartoucheriei, unde oamenii se întâlneau, mâncau şi vorbeau. Atmosfera convivială şi simţul celebrării sunt fundamentale pentru noţiunea de teatralitate a lui Mnouchkine, înţeleasă aici ca o responsabilitate de a aduce mediul teatral, actorii şi spectatorii împreună.

Spaţiul este, pentru Mnouchkine, nu ceva de umplut, ci ceva de structurat pentru nevoile fiecărei producţii. În *1789* în spaţiul de joc se află multiple platforme care întăresc acţiunea (adesea acestea au ecou de la o platformă la alta), naraţiunea şi mişcarea şi creează excitarea asociată istoriei în plină desfăşurare. În producţiile după Shakespeare, spaţiul de joc are o extindere stil *hanamichi* (o extindere a scenei folosită în teatrul japonez Kabuki în special pentru intrările şi ieşirile actorilor. Este alcătuită dintr-o platformă de lemn, elonjată, care se află în stânga scenei centrale şi se întinde din spatele teatrului până la scena principală, trecând prin public, *n.trad.*), permiţând actorilor să pregătească terenul pentru intrări în scenă superbe şi ieşiri în săritură peste graniţele lui. În *Toboşarii...* spaţiul este conţinut, ca într-un spectacol de păpuşi, ceea ce se potriveşte pentru o producţie ai cărei actori mânuiesc marionete ce simbolizează personajele (primul şi ultimul spectacol de acest tip pentru Théâtre du Soleil). Spaţiul din spatele gradenelor pentru spectatori ţine loc de cabine pentru actori. În spectacolul *Oraşul sperjur*, un fugar apare din acest spaţiu şi se îndreaptă alergând spre scenă. Furiile (referinţă a lui Cixous la Furiile din *Atrizii*) mătură acest spaţiu ca să ajungă la pământul din Hades, într-o scenă de mare efect.

Impactul imediat este una dintre trăsăturile definitorii ale teatralităţii lui Mnouchkine, aşa cum este şi simţul diferenţei pe care actorii îl creează prin "persona" (masca pe care şi-o pun pentru spectacol, *n.trad.*) lor. Spectatorii îi văd îmbrăcându-se şi aplicându-şi machiajul elaborat – inovaţia lui Mnouchkine inspirată din teatrul asiatic şi aplicată teatrului european. Este esenţial ca spectatorii să fie martori la această întretăiere a realităţii cu fantezia, pentru că producţiile lui Mnouchkine sunt figurări eliptice ale unor evenimente istorice, niciodată reprezentări literale ale acestora. Realismul este *anatema* pentru Mnouchkine, în special când presupune construirea psihologică a personajului. În spectacolul *Şi deodată...*, de exemplu, ea tratează situaţia politică din Tibet prin

numeroase metafore ale dislocării şi mazilirii. Principala metaforă din spectacol este trupa itinerantă de artişti tibetani, care simbolizează întreg poporul tibetan. O metaforă subsidiară este un vagabond fără casă care nu este nici el redat realist, ci printr-un amestec de Charlie Chaplin şi Arlecchino din *commedia dell'arte*.

Premiza de la care porneşte Mnouchkine este aceea că teatrul trebuie să folosească transpunerea metaforică, de care "starea" actorilor este imposibil de separat, pentru a vorbi efectiv despre lume. *État* (stare) este un cuvânt des folosit de Mnouchkine pentru că defineşte ceva intrinsec scopurilor ei:

> *În munca noastră, ceea ce numim "stare" este pasiunea primară care îl preocupă pe actor. Când este "furios", trebuie să schițeze furia, să o joace. Personajele lui Shakespeare îşi contemplă adesea peisajul interior. Pasiunea pe care ei o simt trebuie să fie exprimată de actor. E vorba de o chimie. Nu e doar o chestiune de simțire; e şi o chestiune de arătare a ceea ce simți. Desigur, nimeni nu poate arăta ceea ce nu ştie sau nu-şi poate imagina, dar trebuie să fie o chimie acolo, o transformare. Un actor este persoana care găseşte o metaforă pentru o emoție."*
>
> (Williams 1999: 96)

O "stare" trebuie să fie extremă, de vreme ce a o tempera înseamnă să sucombi teatrului psihologic. Această idee ghidează regia lui Mnouchkine, care insistă în a nu-i lăsa pe actori să se complacă în stări, ci să se mişte rapid de la una la alta, în "ruptură discontinuă" (ibid.: 8). Actorii trebuie să fie întotdeauna concentrați fizic şi mental – să fie "acolo" şi "prezenți", cum spune ea – în stările lor succesive, pentru a le proiecta la capacitate maximă. În afară de a broda pe baza improvizației pentru a ajunge la aceste rezultate, Mnouchkine foloseşte diferite tehnici ale *commedia dell'arte*, inclusiv acrobație şi măşti, adoptând principiile expresiei corporale ale lui Jacques Lecoq. În *Tartuffe* (1995), de exemplu, o deplasare laterală este o metaforă pentru lascivitate, care se combină cu alte metafore fizice (pentru dominație, opresiune, etc) pentru a construi critica spectacolului față de fundamentalismul religios. Metaforizarea îi dă lui Mnouchkine o extraordinară oportunitate de a

trata problemele lumii deghizate, s-ar putea spune, de vreme ce metafora este un mod indirect de abordare.

Deşi teatrul fizic european a ajutat-o să-şi modeleze opera, teatrul asiatic a devenit principala referință a lui Mnouchkine pentru că furnizează resursele tehnice, emoționale, senzuale şi imaginative de care ea are nevoie pentru o ”teatralitate” optimă: cuvinte, muzică şi dans, împreună cu texturi somptuoase pentru costume, capişoane şi machiaje. ”Teatrul vestic”, susține ea, a creat texte magnifice – Shakespeare, Molière, Eschil, pe care le-a transformat în spectacole – dar teatrul oriental este arta actorului... Orientul ştie ce înseamnă un actor”.[2] Producțiile ei shakespeariene explorează dinamica teatrului Kabuki şi Noh prin felul în care actorii aleargă cu genunchii îndoiți, pozează cu genunchii depărtați şi stilizează mişcările brațelor, unele dintre aceste mişcări amintind de filmele cu samurai ale lui Kurosawa. În spectacolul *Atrizii* e folosit în primul rând felul în care sunt articulate mişcările ochilor, ale mâinilor, ale degetelor în teatrul Kathakali, dar şi complicatele acoperăminte pentru cap bogat ornate. În *Şi deodată...* sunt folosite dansuri din Tibet, pe care compania le-a învățat de la actorul tibetan Dolma Choden. Spectacolul *Toboşarii...* este o extraordinară încercare de a ”fura” secretele Bunraku. Multe din producțiile lui Mnouchkine folosesc măşti în maniera Balineză, uneori combinate cu măştile *commedia dell'arte*. Fețele sunt albite, ca în Kabuki, ca în *commedia dell'arte* sau ca în clovnerie, în timp ce ochii şi sprâncenele sunt în general marcate puternic cu negru. Vopseaua albă pusă pe față e un mod de a masca. Muzica se aude fără pauză în spectacolele ei şi poate fi văzută ca o altă referință la practicile performative din Asia. Scrisă şi interpretată de Jean-Jaques Lemêtre, care îşi construieşte aproape toate instrumentele, această muzică e plină de sunete neobişnuite, ceea ce o face incomparabilă cu alte tipuri de muzică.

Atracția lui Mnouchkine pentru teatrul asiatic nu este, în nici un caz, unică, dar relația ei cu acesta este în mod excepțional intensă din patru motive. Ea explorează un spectru larg de forme performative asiatice; se

[2] Shevtsova, Maria (1995) Sur la Ville parjure – Un théâtre qui parle aux citoyens: entretien avec Ariane Mnouchkine, Alternatives Théâtrales 48: 72. Apărut şi în Scenele Europei de Vest 7 (3): 5-12

concentrează pe o formă într-o producție înainte de a trece la alta; amestecă aceste forme cu texte non-asiatice, contexte şi conținuturi; în mod sistematic le transformă în spectacole ce au atât un scop teatral cât şi unul social. Producțiile ei nu sunt asiatice. Ele includ o varietate de forme teatrale europene, rețeta Mnouchkine fiind aceea a unui teatru hibrid din punct de vedere cultural şi formal, al cărui scop este să genereze emoție, bucurie şi plăcere şi să inspire publicul astfel încât acesta să înțeleagă importanța a ceea ce vede. Ea crede că teatrul pe care-l face ar putea fi descris ca un "teatru cetățenesc" tocmai pentru că, mai presus de orice imperativ politic, spectatorii sunt pe deplin capabili să-şi exercite responsabilitatea civică.[3] Aceasta constituie pentru Mnouchkine o autentică perspectivă socio-politică, ce se bazează, din necesitate, pe etica individuală şi colectivă.

Spectacolul de şapte ore *Le Dernier Caravanserail/ Ultimul caravanserai* (Odissea), creat în 2003 nu mai apelează la formele orientale. Aici, ea se întoarce la principiile *creation collective* stabilite odată cu spectacolul *1789* şi la un angajament tip "teatru cetățenesc" mai puțin metaforic şi mai direct, mai încărcat emoțional. Spectacolul tratează problema globală a refugiaților. Mnouchkine şi câțiva dintre actorii ei au strâns ore întregi de interviuri în centrele de detenție de la Sangatte în Franța şi Villawood în Australia. Compania întreagă a extras apoi motivele ce se regăseau în comun în aceste interviuri. Rezultatul este un montaj de întâmplări puternice ce au loc în timp, locuri şi spații juxtapuse. Este jucat în franceză, farsi (pentru personajele iraniene şi afgane), în germană, rusă, engleză şi alte câteva limbi, toate ilustrând lingvistic compoziția larg internațională a celor 40 de actori ce fac parte din companie din 1980 încoace. Dislocare, mazilire, violență şi teroare: Théâtre du Soleil ne aduce în fața ochilor, cu vervă, starea umanității de astăzi.

Alte lecturi:

Babelet, Marie-Luise şi Babelet, Denis (1979) *Théâtre du Soleil ou la quête du bonheur*, Paris: CNRS Editions, Diapolivre.

[3] Ibid.: Mnouchkine afirmă că "atunci când spectatorii sunt tratați ca cetățeni, deja li se cere să fie cetățeni"

Kiernander, Adrian (1993) *Ariane Mnouchkine and the Théâtre Soleil*, Cambridge: Cambridge University Press.
Quillet, Francoise (1999) *L'Orient au Théâtre du Soleil*, Paris: L'Harmattan.
Williams, David (compilat şi editat) (1999) *Collaborative Theatre: Théâtre du Soleil Sourcebook*, London: Routledge.

În românește:

Pascaud, Fabienne – *Ariane Mnouchkine. Arta prezentului*, trad. Daria Dimiu, Fundația Culturală "Camil Petrescu" și editura Cherion, 2010.
Repetițiile și teatrul reînnoit – secolul regiei, volum conceput și realizat de George Banu, traducerea Mirella Nedelcu-Patureau, editura Nemira, 2009.
Ariane Mnouchkine – *Introducere, selecție și prezentare Beatrice Picon-Vallin*, trad. Andreea Dumitru, Fundația Culturală "Camil Petrescu" și editura Cherion, 2010.
Josette Féral, *Întâlniri cu Ariane Mnouchkine. Înălțând un monument efemerului*, traducerea Raluca Vida, Colecția Prezențe și Metode, 2009

MARIA SHEVTSOVA
traducere de Cristina Modreanu

TADASHI SUZUKI (1939 –)

Din 1972, când *On the Dramatic Passions II / Patimile dramatice II* a fost văzut prima oară la *Festivalul Théâtre des Nations* din Paris, piesele lui Suzuki au fost aclamate pretutindeni pentru intensitatea extraordinară a interpretării dramatice și reluarea îndrăzneață a textelor clasice. Numit "*un Grotowski japonez*" de către presa de limbă franceză, opera sa a fost văzută ca o realizare în manieră Kabuki a "*Teatrului cruzimii*" al lui **Artaud**. În spatele acestor acolade se afla un sistem bazat pe o nouă sinteză de tehnici tradiționale și moderne și o aplicare riguros-originală a suprarealismului la acțiunea de a "face vizibile" fanteziile omenești. Acest sistem folosea un colaj postmodernist de piese clasice, al căror caracter familiar făcea mai ușoară evidențierea modului original al reorganizării lor semantice.

Suzuki susține că "actorul compune… bazându-se… pe simțul prin care păstrează contactul cu pământul (cu teluricul) (Rimer 1986: 8) iar acesta „determină forța și chiar inflexiunile din vocea actorului" (ibid.: 6). După cum îi mărturisea lui James Brandon în 1976:

> *Suprimarea este esențială pentru teatrul japonez…* Mie *(postura ochilor mijiți) sau ieşirea din scenă în salturi* (roppo) *din teatrul Kabuki nu au nimic natural. Aşa că actorul se confruntă cu o tensiune aproape insuportabilă… fiindcă utilizează gesturi lipsite de naturalețe pentru a exprima emoții naturale… Actorul Kabuki îl absoarbe pe spectator în imaginea sa teatrală copleşitor de dinamică.* Secretul acestui tip de actorie este eliberarea bruscă a acțiunii suprimate, și apoi din nou suprimare… (eliberare) și tot aşa… *Am putea să-i spunem tensiune, însă nu este vorba de tensiune musculară, ci de tensiune psihologică.*
>
> (Brandon 1978: 29- 42; sublinierile mele)

Suzuki nu este însă atavic. Este conştient că tropăitul în forță era o metodă folosită "la începuturi pentru a îndepărta, prin magie, răul", aşa cum susține Origuchi Shinobu. Suzuki este de asemenea conştient de faptul că, în lumea contemporană, acesta se foloseşte pur şi simplu ca mod de "eradicare a percepției propriului corp aflat în starea sa obişnuită, de zi cu zi", pentru a construi o prezență scenică puternic expresivă. (Rimer 1986: 11). În viziunea sa, sinele actorului trebuie să răspundă la dorințele pe care ceilalți le proiectează asupra lui… Rolul actorului poate fi comparat în această privință cu cel al "şamanului".[1] Știe că în societatea contemporană cea mai importantă "posesie" este, cel mai probabil, reprezentată de un obiect de consum şi evidențiază acest lucru punându-le celor trei surori ale lui Cehov în mână sacoşe de supermarket, atunci cînd acestea pleacă la Moscova, şi aşezând pe scena piesei *Bacantele* scrumiere cilindrice enorme în culorile alb şi roşu ale mărcii Marlboro. "Heil Coca-Cola", cum spune cu tâlc Heiner Müller în *Hamletmachine*.

[1] Deborah Leiser- Moore, *Toga training notes*: 6.

Pregătirea şi stilul actoricesc postmodern ale lui Suzuki sunt puse în evidenţă cel mai bine în spaţii care îmbină noul şi vechiul. Ferma renovată a lui Isozaki Arata, *Teatrul Mountain Hall (Sanbô)*, cu ringul său de dans de ultimă tehnologie, din aluminiu anodizat, evocă un spaţiu Noh, fiind însă, în acelaşi timp, total *diferit* de el. Spaţiul Noh îşi are singurul punct de intrare şi ieşire spre scenă, de-a lungul punţii *hashigakari*; însă *Mountain Hall*-ul lui Suzuki este construit în mod ingenios şi economic astfel: dispune de "două culoare care servesc drept spaţiu de joc. Între culoarul din faţă şi cel din spate, este instalată o structură flexibilă separatoare numită *shoji* (ibid.: 23). Oricare dintre aceste paravane, din hârtie, lemn sau geam reflectorizant sau opac, se poate transforma în punct de ieşire sau de intrare. Spaţiul său de joc caută să optimizeze fluxurile continue de mişcare (în altă parte, Suzuki compară regizorul cu un "controlor de trafic"):[2]

> *În viziunea mea, omul modern, lipsit de un spaţiu al său şi ai cărui zei au dispărut, trăieşte cel mai bine pe genul de scenă pe care am construit-o eu. Cu toţii, în anumite momente, pretutindeni, se pare că trăim o viaţă alcătuită din compunerea mai multor pasaje (treceri)".*
>
> (Ibid.: 24)

De exemplu, într-o producţie a piesei *Electra*, la Delphi Stadium în1995, Suzuki a utilizat treceri de pietoni care se intersectau "în buricul pământului". Acestea făceau trimitere atât la o intersecţie modernă cât şi la tărâmul celor morţi, întrucât fâşiile textile albe şi negre pe care le-a utilizat erau elemente de doliu japoneze. Asemenea spaţii de reprezentare flexibile, în care structurile arhitecturale şi decorurile încadrează şi accentuează ritmica şi relaţiile spaţiale stabilite între actori, se potrivesc cu stilul postmodern al interpretării şi cu textele sub formă de colaj, care îl caracterizează pe Suzuki.

Principiul menţionat mai sus, cel al suprimării *(tame)*, stă la baza sistemului de pregătire actoricească practicat de Suzuki. Pentru a crea o

[2] Interviu în cadrul seriei NHK TV, *Suzuki Tadashi no sekai (Lumea lui Suzuki Tadashi)*, July1993.

impresie puternică a prezenței sale pe scenă, actorul trebuie să înmagazineze o rezistență artificială în *hara* (centrul psiho-fizic dintre şolduri). Aici îşi are sediul respirația, platforma pe care aşezăm trunchiul, centrul nostru de gravitație. Suzuki a comparat corpul gata de acțiune din cadrul poziției de pre-joc *(kamae)* cu un Boeing 747 pe pista de decolare, chiar înainte să-şi ia zborul. Motoarele sunt ambalate la viteză maximă, însă frânele sunt încă în funcțiune. Pe scenă, această tensiune nu se eliberează niciodată complet. După cum spune Kanze Hideo: "Energia…este consecința tensiunii care există între două forțe opuse".[3] În tradiția spectacolului japonez, această stare poartă numele de *hippari-ai*.[4]

Una dintre imaginile mentale menite să îl ajute pe ucenic să adune necesarul de energie-rezistență în *hara* este aceea a actorului-marionetă: o sfoară trage în sus dinspre cap, o alta trage în jos dinspre pelvis, a treia trage în față dinspre buric, iar a patra limitează mişcările dinspre regiunea lombară. Toate aceste linii imaginare ale forței ajută la acumularea rezistenței în centrul respectiv. Prin practică, actorul poate intra în această stare de tensiune imediat, pur şi simplu adoptând poziția *kamae* (poziția "gata de acțiune"), însă ucenicul are nevoie de mai multe discipline pentru a adânci nivelul de conştientizare al acestei sensibilități.

Printre alte exerciții, Suzuki a inventat şi o serie de tipuri de mers artificiale, fiecare dintre acestea solicitând centrul echilibrului din punct de vedere al expresiei, în moduri diferite.[5] Cum anume contribuie acestea la expresivitatea interpretării, putem descoperi cu ajutorul unui exemplu din *The Chronicle of Macbeth/ Cronicile lui Macbeth*, în care "vrăjitoarele" din Farewell Cult intră în formatul expresiv "Mersul lent", ținând în mână, ca pe catehismul lor, un exemplar al piesei *Macbeth*; în timpul antrenamentului actoricesc, modul specific în care un actor merge cu o carte în mână reprezintă prima etapă din procesul de explorare fizică a unor studii de caz individuale, în care este vorba despre sentimentele colective de obsesie şi disperare.

[3] Barba, Eugenio şi Savarese, Nicola (1991) *A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer*, London: Methuen: 12.

[4] Ibid.

[5] Pentru descrieri explicite ale acestor tipuri de mersuri şi cum pot fi acestea utilizate în spectacol, a se vedea Carruthers şi Yasunari (2004).

Aşa cum se sugerează mai sus, Suzuki foloseşte un sistem de pregătire structurat, ce urmăreşte să construiască energie, vigoare, stabilitate şi concentrare, toate într-o manieră modulară, corală. Evoluează de la simplu la complex, de la mecanic la creativ. Creativitatea este o chestiune individuală şi este scoasă la iveală de calitatea fiecărui actor de a se angaja, prin imaginație, în abordarea diferitelor feluri de sensibilitate generate de fiecare exercițiu în parte şi de capacitatea lui tehnică de a lega toate aceste "tipare" de cerințele expresive ale momentului din spectacol. Suzuki le oferă actorilor săi spațiul necesar pentru acest tip de creativitate. De pildă, în *The Chronicle of Macbeth*, cei trei actori care luau parte la scena de somnambulism a lui Lady Macbeth şi-au coregrafiat fiecare prezentarea acasă (ținând cont de un set de reguli date) şi abia după aceea ea a fost modelată şi şlefuită de către Suzuki, în timpul repetițiilor.

Capacitatea actorului de a fascina este dată de cantitatea şi calitatea energiei emanate de corp în toate direcțiile. Această energie se construieşte pe baza unui sistem coerent de constrângere *(tame)*. La fel ca în teatrul Noh, actorul construieşte prezența scenică prin voința sa de a se mişca, însă îşi amână deliberat mişcările până ce tensiunea acumulată ajunge la un nivel de intensitate atât de ridicat, încât devine insuportabilă. Odată aflat în mişcare, scopul acestuia este să devină conştient de întreaga structură a corpului său, asemănătoare unei sculpturi în mişcare. Influența principiilor din Kabuki, unde acțiunea se derulează de la un moment de intensitate maximă marcat printr-o poză-statuie[6] *(mie)* la altul, este evidentă aici – ca şi afinitățile cu formele de teatru non-japoneze. **Meyerhold**, în special, vorbeşte despre scenă ca despre un "piedestal de sculptură".[7]

În timp ce Suzuki a recunoscut că acest tip de pregătire s-ar potrivi şi altor tipuri de spectacol, el afirmă că, în ceea ce-l priveşte, aceasta izvorăşte din conştientizarea postmodernă a fisurilor care există în lumea noastră, servindu-i la sublinierea dramaturgică a acestor "goluri" (Ryuta, Carruthers şi Gillies 2001: 199):

[6] Nota traducătorului: în englezeşte, *freeze-pose*.
[7] Braun, Edward (1969) *Meyerhold on Theatre*, London: Methuen: 89, 91.

Cred că mă apropii de Beckett… Consider că nu există un standard absolut care să poată obiectiva sinele sau să poată stabili identitatea… ceea ce vreau să spun este că oamenii care trăiesc în lumea reală au şi ei fantezii şi iluzii. Iar acestea nu se sfârşesc şi nici nu-şi află rezolvare.

(Ibid. : 201- 202)

Concentrarea îndelungată a lui Suzuki pe acest subiect îi călăuzeşte munca pe un drum sinuos, într-un mod extraordinar de profund, complex şi bizar. De altfel, el însuşi remarca: "În general, nebunii sunt personajele mele principale" (ibid.: 196). Prin colajul textelor clasice precum şi prin reluarea lor, piese precum *Troienele*, *Regele Lear* şi *Livada de vişini* – prin intermediul conştiinţei distorsionate a unor femei sau bărbaţi, senili, nebuni sau înstrăinaţi – creează o strategie prin care "face vizibilă" lumea invizibilă a subconştientului, prin care suntem "posedaţi" cu toţii.[8] Suzuki este probabil singurul dintre regizorii contemporani care a ales să îşi fundamenteze munca teatrală de o viaţă, pe explorarea acestui teritoriu ubicuu, în mare parte neexplorat.

Criticul Senda Akihiko remarcă:

E uşor să fii radical şi să te laşi dus în voia ideilor (în lumea teatrului), iar Suzuki ştie foarte bine că acest fapt are loc deseori atunci când partea inferioară a corpului este uitată. Împotriva calităţii "plutitoare" a ideilor, Suzuki şi grupul său au stabilit ca un simbol al părţii inferioare a corpului "starea de nefericire". Acest sentiment reprezintă firul director permanent care parcurge spectacolele produse de Suzuki... Această "stare de nefericire", care îmbracă forma expresiei dramatice, provoacă o fisură la diferite niveluri ale existenţei omeneşti. Pe scena lui Suzuki, între jumătatea de sus şi cea de jos a corpului omenesc – dimensiunea conceptuală şi cea fizică, conştientul şi inconştientul, visul şi realitatea, scenariul şi limbajul trupului –, între acestea există

[8] Suzuki, Tadashi (1973) *Naikaku no wa: Suzuki Tadashi engeki ronshū (Suma unghiurilor de interior: Scrierile dramatice colective ale lui Suzuki Tadashi)*, Tokyo: Jiritsushôbô: 54, 317- 318.

întotdeauna un "gol" enorm, deşi ele se întrepătrund şi se află într-o stare de tensiune şi luptă.

(Saitoh 1982: 151- 152)

Iată ce spune Suzuki:

Dacă le-aş da un scenariu actorilor mei, l-ar parcurge dintr-o perspectivă psihologică … L-ar distruge. De aceea am încercat (pentru prima oară) în Dramatic Passions I / Patimi dramatice I *(1969) să separ, pe scenă, replicile de conştiinţa fizică de sine a actorilor. Am încercat să anulez semnificaţia (originală) a replicilor şi să creez un cîmp semantic în care nu există o abordare corectă pe care să te bazezi… Eu nu fac o citire a scenariului… Cea mai bună abordare este să produci un vârtej de material nou, creat din cel vechi.*

(Ibid. :152- 153)

Tehnica actoricească, colajul dramaturgic al materialelor piesei şi punerea în scenă eclectică sunt toate îmbinate pentru a scoate în evidenţă condiţia noastră culturală post-modernă, de factură *underground*. De exemplu, în *Dramatic Passion II/ Patimile dramatice II*, decorul este realizat în aşa fel încât să ilustreze subconştientul unei femei în vârstă, claustrată de fiica ei şi care îşi omoară timpul jucând scene din piesele ei preferate aparţinând teatrului Kabuki şi Shinpa. Cînd luminile se aprind, sunt dezvăluite numeroase *shôji* (uşi de hîrtie) atârnate de tavan, într-un aranjament haotic ce pare să recreeze un colaj suprarealist – sau poate chiar o fragmentare cubistă a organizării umaniste a experienţei prin intermediul „personajului şi decorului". Potrivit indicaţiilor scenice, uşile de hîrtie „par să-şi ia zborul spre cer" ca şi gândurile bătrânei, smulse din contextul lor cotidian.

Ca şi evantaiul din teatrul Noh, elementele de recuzită utilizate de Suzuki pot căpăta semnificaţii diferite, prin inter-subiectivitate. În *Dramatic Passions II*, bătrâna îi arată triumfător lui Sakura o rolă de hârtie igienică, spunându-i că este „comoara familiei noastre, pergamentul Miyakodori". În *Trei Surori*, modul în care Olga, Maşa şi Irina îşi ţin

umbrelele deasupra capului, chiar şi atunci când mănâncă, sugerează obsesiile lor opuse, în timp ce umbrela Julietei în *Waiting for Romeo/Aşteptându-l pe Romeo* capătă o viaţă proprie, sugerând intensitatea dorinţei ei prin modul în care o agită ca pe o marionetă, ori de câte ori trece „Romeo". În *The Chronicle of Macbeth*, când bătrânul care îşi imaginează că este Macbeth strigă: „Dă-mi armura-mi!", Seyton bucătarul îi răspunde să ia şervetul care acoperise cina adusă pe un cărucior, şi să şi-l lege la gâtul acestui Macbeth de azil, ca pe o bavetă.

Costumele şi muzica lui Suzuki servesc, de asemenea, şi la a indica „golurile". În *Ivanov*, Suzuki introduce o replică, din trimiterea lui Cehov la nobilimea locală numită de acesta „Zulu", pentru a ne face să percepem fizic nebunia lui Ivanov.[9] Personajele poartă pălării ciudate asemănătoare unor lampadare şi decoraţii militare, ochelari de plastic cu ramă de baga; Suzuki îi aşază pe unii în coşuri, pentru a simboliza starea lor psihică disperată, iar pe alţii în scaune cu rotile, pentru a indica categoria celor care au de înfruntat obstacole spirituale. Suzuki afirmă:

> *Pentru mine piesele ilustrează ceea ce se întâmplă în interiorul nostru. De exemplu, când o persoană ambiţioasă care încearcă să reformeze societatea este zdrobită sau transformatăă într-un ţap ispăşitor de către alte persoane, aceasta începe să-şi piardă încrederea în sine şi se simte din ce în ce mai izolată; îşi pierde interesul faţă de ceilalţi şi începe să-i considere străini. Drept urmare, devine autistă sau debilă, şi se refugiază într-un hobby, sau în singurătate. Am vrut să descriu procesul prin care un om alunecă pe panta „nebuniei" în urma ruperii legăturii cu lumea exterioară, fie prin introspecţie excesivă, fie prin visare sau împovărărare excesivă.*[10]

Pentru a accentua această idee în piesa *Ivanov*, muzica lui Roger Reynolds, special comandată în acest sens, sugerează strigătele unei balene singuratice, sau trosniturile şi vaietul unui submarin care, pentru

[9] Fen, Elisaveta (trans.) (1954) *Chekhov,'s Plays* Harmondsworth: Penguin: 64.

[10] Interviu ce a urmat spectacolului cu *Ivanov* în cadrul serialului NHK TV *Suzuki Tadashi no sekai (Lumea lui Suzuki Tadashi)*, trans. Kazuko Eguchi and Ian Carruthers.

a evita atacul, s-a scufundat prea adânc. Pe de altă parte, în *Troienele*, ritmul trepidant al muzicii pop *(enka)* ne scoate din visul unei bătrâne vagaboande, pentru a ne transpune în realitatea necruțătoare a universului ei pustiit.

Așa cum ne reamintește Charles Jencks, postmodernismul „este perceput ca un limbaj complex care parcurge toate nivelele culturale, de la cele de jos la cele de sus, operând o codificare dublă, care păstrează însă integritatea fiecărei voci".[11] Prin intermediul producțiilor interculturale care susțin integritatea vocilor codificate diferit, Suzuki a petrecut treizeci de ani explorând abisul dintre tradițional şi modern şi dinspre cultura principală, către cele marginale. Poate cel mai grăitor exemplu în acest sens este piesa *Bacantele*, în care actorii niponi şi americani se adresează unul altuia – şi publicului de acasă şi celui din străinătate – prin semne şi prin cuvinte. (Carruthers and Yasunari 2004: capitolul 7).

Alte lecturi:

Brandon, James (1978) Trainig at the Waseda Little Theatre: The Suzuki Method, *The Drama Review* 22: 4.

Carruthers, Ianşi Yasunari Takahashi (2004) *The Theatre of Suzuki Tadashi*, Cambridge: Cambridge University Press.

Rimer, J. Thomas (1986) *The Way of Acting: the Theatre Writings of Tadashi Suzuki*, New York: Theatre Communications Group.

Ryuta, Minami, Carruthers, Ian and Gillies, John (eds) (2001) *Performing Shakespeare in Japan*, Cambridge: Cambridge University Press.

Saitoh, Setsurô (ed.) (1982) *Suzuki Tadashi no sekai*, Tokyo: Shinpyôsha.

IAN CARRUTHERS
traducere de Anca Ioniță

[11] Papadakis, Andreas (ed.) (1990) *Post-Modernism on Trial*, London: Academy Group: 25.

PINA BAUSCH (1940–2009)

Pina Bausch, care a declarat cândva că o interesează ”mai mult ce îi mişcă pe oameni decât cum se mişcă ei”, a dezvoltat un teatru al dansului energizat de emoţiile viscerale care sunt şi temele stabile ale creaţiei ei[1]. Anxietate, nesiguranţă, durere, umilire, abjecţie şi teamă predomină în opera ei, neîndulcite de umorul şi ironia, ba uneori chiar satira ce nu lipsesc din această operă. Totuşi, nevoia de dragoste guvernează peste tensiunile vii, pe care ea le percepe ca fiind parte integrantă din relaţiile umane definite de antagonisme de gen şi sexuale. Niciodată până la ea dansul nu îmbrăţişase atât de deschis realităţile de fiecare zi ce fuseseră în mod istoric subiectul teatrului, şi nici nu generase idiomuri hibride atât de radicale.

Bausch a fondat compania Tanztheater Wuppertal în 1973. Ea s-a pregătit cu Kurt Jooss până în 1959 la Folkswang Hoschule în Essen, unde a învăţat principiile baletului clasic ca şi pe acelea ale *Ausdruck-stanz*, ”dansul de expresie” al anilor 1910-1920, reînviat în Germania după cel de al Doilea Război Mondial. Exponenţii anteriori ai acestuia au fost Mary Wigman, Rudolf Laban şi Jooss însuşi. Ea a studiat apoi la Juillard School of Music din New York şi a dansat cu New American Ballet condus de Anthony Tudor. S-a întors în Germania în 1962 ca să exploreze ideea ce avea să-i sublinieze întreaga creaţie coregrafică, anume că mişcarea nu este în primul rând o problemă de tehnică, de virtuozitate, de formă sau de imagine, ci este un proces prin intermediul căruia fiinţele umane se descoperă unele pe altele şi pe ele însele.

Asemeni tuturor marilor inovatori, Bausch şi-a folosit *pedegree*-ul pentru a-l depăşi. Ea a răsturnat canoanele baletului clasic, în cel mai crud mod în spectacolul *Bandeon* (1980) în care o balerină dansează pe poante, în timp ce sângele curge în valuri din bucăţile de carne crudă pe

[1] Citat în Manning, S. Allene şi Benson, M. (1986) *Interrupted Continuities: Modern Dance in Germany:* The Drama Review 30 (2): 43

care ea şi le-a îndesat ostentativ în pantofii de dans. Bausch extinde neobosită posibilitățile expresive ale corpului uman, în vreme ce chestionează chiar noțiunea de dans pentru scenă. Astfel, ea incorporează numeroase forme de dans social în piesele ei – dansul în linie tip petrecere sau sală de bal în *Kontakthof*, de exemplu (1978; 1930 film muzical), sau stilurile non-vestice pe care le adaptează explorărilor ei, cum se întâmplă într-o serie de secvențe de paşi de step din *Masurca Fogo* (1988; spectacol creat pe muzică populară din Cape Verde).

Corpul dansând, eliberat de constrângeri, are şi un nelimitat potențial de violență. Asta devine foarte clar în *Café Müller* (1978) în care, într-un rol rezervat pentru ea însăşi, Bausch îşi loveşte corpul în mod repetat de un perete, înainte ca personajul ei să cadă într-o stare comatoasă. O altă dansatoare se târăşte în mod repetat pe podea sau se loveşte de o masă. Zgomotul dur al abuzului fizic devine parte integrantă din tiparele ritmice ale operei ei, arătând, la fel cum lamento-ul din *Dido şi Aeneas* acompaniază confruntarea lui Bausch cu peretele, cât de inteligent reuşeşte ea să însoțească evenimentele cu sunetele, muzicale sau de alt tip, în loc să le interpreteze sau să le ilustreze într-o manieră narativă sau psihologică.

În acelaşi fel, ea foloseşte mijloacele teatrale. Un stil brechtian, *Verfremdungseffekt* (efectul de distanțare) fracturează momente greu de realizat fizic şi zguduitoare. Adresare directă către public când e vorba de cabaret vorbit, replici puține, întâmplătoare, sau fragmente de poveşti personale ale interpreților, de obicei redate impersonal, punctează frazele de mişcare. Estetica ei a fost descrisă prin ceea ce nu este: ”nu dans în sensul convențional, de vreme ce dansatorii ei dansează rareori. Nu e teatru ortodox, de vreme ce dialogul nu susține drama” (Cody 1998: 119). Structuri de montaj, în general la scară monumentală şi de lungă durată (mare parte din lucrările ei recente durează o seară întreagă) aruncă în joc variațiuni dansate, re-iterări, distorsiuni şi eliziuni, precum şi inversări compoziționale şi emoționale care surprind, încântă şi neliniştesc audiența. Toate aceste efecte sunt menite să stimuleze percepția pe mai multe planuri, în care întrebările despre teatru-dans sunt şi întrebări despre viața socială, şi unde nimic nu poate fi considerat drept adevărat fără echivoc.

Într-adevăr, Bausch cultivă echivocul până la un grad nemaiîntâlnit anterior. Bărbații suavi în costume frumos croite care apar în multe dintre spectacolele ei îi fac pe spectatori să mediteze la eleganța mlădioasă a corpurilor relaxate în mișcare. Și totuși, ei inspiră și îndoiala. Comentează ei asupra decorului social, asupra opresiunii sociale, sau asupra unui tip special de opresiune asupra femeii generată de bărbați ultraîncrezători în ei înșiși și stăpâni pe ei? Sunt femeile care apar în varii ipostaze, semi-dezbrăcate sau dezbrăcate, în funcție de scenă, obiecte sexuale, victime, predatori sau agenți conștienți ai propriilor acțiuni? Ce înseamnă purtarea acestor haine, dincolo de aparențele sociale ale vieții de fiecare zi? Sunt tocurile cui ale dansatoarelor ei – o etichetă Bausch – semne ale dorinței, seducției, arme de distrugere (într-un scenariu misogin) sau destinate auto-torturării (într-un scenariu sado-masochist)? Iar calitatea exhibiționistă a dansului invită la răspunsuri diferite prin aceea că este deopotrivă eliberator, senzual, agresiv, comic autoironic și serios autosatisfăcător – toate deodată.

Spectatorii, ca și interpreții, sunt menținuți în stare de alertă de către perspectivele schimbătoare deschise de fiecare spectacol, ca și de întreg corpul operei ei, și li se dă libertatea de a vedea lucrurile în acord cu propriile predilecții. În acest fel, mai mult decât orice coregraf care a premers creației ei, Bausch angajează direct spectatorii în procesul coregrafic. Faptul că dansatorii ei vorbesc publicului de la marginea scenei – în *Der Fensterputzer/ Spălătorul de geamuri*, 1997 – subliniază importanța acestui angajament. Acestui angajament i se dădea o nouă direcție în versiunea revizuită din 2000 a spectacolului *Kontakthof* jucat de oameni peste vârsta de 25 de ani, care abandonaseră postura de dansatori pentru aceea de dansatori-actori. Aici s-ar putea afla cheia pentru înțelegerea operelor mai recente ale lui Bausch – *Wiesenland* (2000) și *Aqua* (2001), care rezumă grijile curente pentru factorii individuali pierzând tot mai mult teren în fața forțelor globale ce controlează totul.

Principiile intersecției artistice pe care mizează Bausch caracterizează și opere timpurii precum *Ifigenia în Tauris* (1975) și *Blaubart* (1977) unde muzica lui Bartok este reorganizată de dragul atmosferei claustrofobe a spectacolului. Părul lung al femeilor, în afară de faptul că pune o barbă fețelor lor, într-o glumă neagră ilustrând una din temele

operei – autocrația și crima – e folosit și ca element în dans. Bausch explorase deja mișcările lui șfichiuitoare în *Le Sacré du printemps* (1975) și avea să se mai întoarcă la ele, ba chiar obsesiv. Avea să lucreze din nou *Le Sacré...* pentru Baletul Operei din Paris în 1997, încântată de antrenamentul acestei companii extraordinare. Ea folosește scurte filme video sau proiectează serii de imagini pe ecrane transparente, cum se întâmplă și în *Masurca Fogo* unde, într-o scenă ce înșeală privirea, dansatorii par să danseze în boboci de floare giganți care se leagănă și se închid, ca anemonele în mare. Experiența ei de actriță în filmul lui Fellini, *E la nave va* (1983) a condus la realizarea unui film de dans – *The Lament of the Empress/ Plânsul împărătesei* – 1987-1990[2].

Nimeni nu a transformat atât de radical suprafața spațiului de joc folosind elemente naturale, prin urmare afectând execuția mișcării. Gazonul acoperă podeaua din *Le Sacré*, frunze moarte găsești pe podeaua din *Blaubart*, garoafe pe cea din *Nelken* (1982), noroi în *Viktor* (1986). Dansatorii interpretează în apă până la tibii în *Arien* (1979), sau în molozul provenit dintr-un zid de ciment care se prăbușește în scenă în *Nur Du/Numai tu* (1996). Aceste medii expun dansatorii la pericol fizic, în timp ce evocă asocieri politice (zidul Berlinului și declinul traiului urban în *Palermo, Palermo*) sau ecologice. Ele pot conține referințe nostalgice despre un peisaj rural pierdut sau poate gânduri despre cultul pentru natură așa cum era practicat de Laban exprimat în *Ausdruckstanz.*

Și animalele amintesc de lumea organică. Avem găini și câini. Câinii alsacieni stăpâniți de gărzi în *Nelken* sugerează câmpurile de concentrare naziste. Un pudel negru apare în *Two Cigarettes in the Dark/Două țigări în noapte* (1985), iar o oaie în *Viktor*. Un fals hipopotam provoacă râsul în *Arien*. Obiectele creează obstacole, așa cum fac numeroasele scaune în *Café Müller* și funcționează ca *ready-made* în maniera Marcel Duchamps sau Andy Warhol. Țigări, jucării, ligheane pentru spălat și alte produse casnice amintesc de viața monotonă de fiecare zi. Baloane roșii îmbracă o femeie în *Masurca Fogo* într-o aluzie despre femei ca bunuri de vânzare.

[2] Nota traducătorului: (Pina Bausch a mai jucat și în filmul lui Pedro Almodovar, *Habla con ella/ Vorbește cu ea* – 2002, *n. trad.*)

Articole de îmbrăcăminte, mai ales rochiile purtate ocazional de bărbați sugerează că poți să te descurci cu ce găseşti. Nu e nimic pantomimic în aceste imagini bazate pe schimbul vestimentar, deşi ar putea însemna o aluzie la travestirea dansului, de la balet la cabaret şi la cluburile de travestiți. Nici nu sunt folosite ca fiind *hip*, deşi Bausch a generat noi tendințe folosind travestiurile într-o formă de artă serioasă ca dansul contemporan fără nici un scrupul sau inhibiție. Mai degrabă, travestiurile pun întrebări despre fixarea identității de gen, adăugând adesea puțin *angst*[3]. Bausch îşi conturează dansul la fel de mult prin ceea ce s-ar putea numi "mişcări găsite" precum plimbarea, spălarea, purtarea copiilor, mângâierea, sărutarea, fumatul şi tot felul de alte mişcări de rutină mai puțin pregnante. Cu cât mai neaşteptată proveniența lor, cu atât mai uimitoare pentru ochiul spectatorului.

Concepția este cheia practicii pentru scenă la Bausch. Ea le pune dansatorilor ei o serie largă de întrebări pe marginea cărora ei improvizează şi le cere să-şi învingă limitele psihologice, în timp ce ei merg "de la în afară la înăuntru", cum spune ea, ca şi cum l-ar cita pe Stanislavski[4]. Bausch foloseşte experiențele lor personale, în special anxietățile lor, transformându-le în chiar subiectul spectacolului. Indicațiile reorientează direcția lor, în timp ce ea editează şi re-editează invențiile propuse de dansatori. În loc să fie obiectul meşteşugului scenic, ei sunt meşteşugarii înşişi a ceea ce va deveni în cele din urmă spectacolul. Această participare la coregrafie le dă dansatorilor un simț al proprietății. Abordarea lui Bausch în întregul ei este împărtăşită nu atât de alți coregrafi (William Forsythe este o excepție majoră) cât de regizorii de teatru experimentali şi seamănă poate cel mai mult cu metodele lui Lev Dodin. Pina Bausch nu a fost încă întrecută, nici măcar de către coregrafii contemporani cei mai decişi să spargă limitele, în ceea ce s-ar putea numi " sublima celebrare" a puterilor mentale şi fizice ale dansatorilor, care sunt interpreți desăvârşiți, în cel mai puternic sens al termenului.

[3] Nota traducătorului: angoasă, folosit ca atare pentru a desemna un concept filozofic existențialist.

[4] Citat în Hoghe, R. (1987) *Pina Bausch: Histoires de théâtre dansé*, Paris: L'Arche; 42

Alte lecturi:

Cody, G. (1988) *Woman, Man, Dog: Two Decades of Intimate and Monumental Bodies in Pina Bausch's Tanztheater*, The Drama Review 42 (2): 115- 129.
Manning, S. Allene (1986) *An American Perspective on Tanztheater*, The Drama Review 30 (2): 57-79.
Müller, H. şi Servos, N. (1984) *Expressionism? "Ausdruckstanz"* and the New Dance Theatre in Germany, Dance Theatre Journal 2 (1): 11-15.
Servos, N. (1984) *Pina Bausch Wuppertal Tanstheater or The Art of Training a Goldfish*, trad. P. Stadie, Cologne: Ballet-Buhnen-Verlag.

MARIA SHEVTSOVA
traducere de Cristina Modreanu

REX CRAMPHORN (1941 – 1991)

În 1985, Rex Cramphorn a pus în scenă *Hamlet* şi *Măsură pentru măsură* pentru teatrul de repertoriu Playbox, din Melbourne.

> *Piesele au fost prezentate pe o scenă goală, în jurul căreia actorii şi un muzician stăteau aşezaţi, sau în genunchi pe scaunele japoneze, fiind la vedere pe tot parcursul spectacolului. Scena era scăldată în lumină albă, singura schimbare de lumină având loc în scenele nocturne, când aceasta era înlocuită cu una de intensitate redusă. Actorii şi muzicianul asigurau muzica şi efectele sonore utilizând instrumente de percuţie mici şi pahare de vin… decorul minimal, recuzita şi luminile însemnau că actorii şi spectatorii se concentrau numai pe cuvinte şi poziţie…*[1]

[1] Minchinton, Mark (2001) „Rex Cramphorn şi „Measure for Measure", 1973-88" în Golder, John şi Madelaine, Richard (editori) *O Brave New World: Two Centuries of Shakespeare on the Australia Stage*, Sydney: Curency Press: 206.

Scena era vopsită în modele ce se întrepătrundeau, de diferite culori – roşu, verde, argintiu şi negru – caracteristice sistemului de supra-codare a relaţiilor spaţiale, la Cramphorn. Aceste aranjamente ce erau pictate pe o scenă-platformă goală, prezente în multe dintre proiectele lui, schematizau şi activau semiotica spaţială, aducând astfel în prim plan relaţiile proxemice[2] dintre personaje. În cadrul acestui spaţiu gol, străbătut de vectori şi linii tangenţiale, personajele se mişcau cu o precizie geometrică. Aşa cum notează Mark Minchinton, actor care a lucrat mult cu Cramphorn, această reducere la esenţial a aparatului dramatic supune atât actorii cât şi publicul la exigenţe sporite, şi reflectă dorinţa lui Cramphorn de a da greutate teatrului – de a-l transforma într-o experienţă extatică. Minchinton îşi aminteşte că „în general, acorda puţină importanţă felului în care publicul recepta spectacolul; considera că spectatorii ar trebui să treacă un examen înainte de a urmări reprezentaţia”[3].

Spectacolele *Hamlet* şi *Măsură pentru Măsură* din 1985 au marcat apogeul grupului The Actors Development Stream de la Playbox, una dintre încercările eşuate ale lui Cramphorn de a înfiinţa o companie bazată pe un grup de actori implicaţi în analiza susţinută şi profundă a relaţiei regizor – actor. Dorinţa de a lucra cu un astfel de grup l-a însoţit pe Cramphorn pe parcursul întregii sale cariere. Spre sfârşitul vieţii sale, încă mai urmărea acest obiectiv, căutând fonduri pentru un ansamblu care să evolueze

> *către stabilirea unui stil de interpretare artistică care să se nască direct din studiul amănunţit al textelor clasice (i.e. un stil care să fie o reacţie conştientă la naturalismul actual, sau să fi venit în urma conştientizării perfecte a acestuia) cu o estetică adecvată unui vorbitor de tradiţie de limbă engleză, cu un viitor multicultural într-un spaţiu din Asia de Sud Est ... o companie de teatru clasică, capabilă să valorifice cele mai bune resurse academice*

[2] Nota traducătorului: Proxemica studiază modul de structurare a spaţiului uman: tipul spaţiului, distanţa observabilă între persoane, organizarea habitatului (conform Dictionnaire du Théâtre, de Patrice Paris, Dunod, Paris, 1996.

[3] Ibid.

şi profesionale, şi să aducă o contribuție australiană semnificativă la teatrul mondial.[4]

Compania nu a fost niciodată înființată. Cramphorn, după aproape două decenii de luptă împotriva unui val de conservatorism dramatic, s-a înscris în schimb la Şcoala Australiană de Film, Televiziune şi Radio, urmându-şi astfel dragostea pentru cinematografie.

Cariera lui Cramphorn a fost caracterizată de încercări susținute de a stabili un teatru nou, plin de vitalitate, într-un mediu pe care îl considera opresiv, conservator, anti-intelectual şi care nu oferea nici un sprijin venit de la nivel instituțional. În 1968, Cramphorn a luat cunoştință de situația din teatrul local, scriind despre „lupta comercială deschisă tuturor, care nu oferea nicio siguranță şi nicio posibilitate de învățare"[5]:

Nimeni nu face experimente în ceea ce priveşte actoria ... o națiune atât de apatică politic şi social ca noi nu are ceva de spus în teatru. Dacă teatrul nu are nimic serios de spus, dacă nu face o declarație semnificativă – asta înainte să ceară să fie luat în serios – va rămâne o crenguță de vâsc ofilită pe copacul de cauciuc al culturii noastre[6].

După cum a observat Cramphorn, „în Australia, 'cel mai nou' teatru vine de peste ocean... începe şi se termină cu criticile din *The Time*. La fel ca şi copiii cărora li se face educație sexuală, ştim totul fără a avea experiență"[7]. Singurul contra exemplu de model de teatru disponibil în

[4] Cramphorn, R., „Professional Stocktaking", anexă la o cerere adresată către Theatre Board din cadrul Australia Council, cuprinsă în „Papers of Rex Roy Cramphorn", sertarul 20, dosarul S. Mare parte din materialul utilizat în acest capitol a fost preluat din documentele personalele ale lui Cramphorn, arhivate la Department of Performance Studies din cadrul Universității din Sydney. Cramphorn şi-a publicat criticile în *The Bulletin* şi *Sunday Australian* sub numele de Rex Cramphorne, renunțând pe la mijlocul anilor 1970 la „e-ul" (adăugat de părinții săi).

[5] Cramphorne, R. (1968) „Ideals and Actualities", *The Bulletin*, 9 noimebrie: 24.

[6] Cramphorne, R. (1970) „A Withering Mistletoe on our Gum – Tree Culture", *The Bulletin*, 3 ianuarie: 29.

[7] Cramphorne, R. (1969) „Theatre in Sydney" (Theatre in Sydney), *The Bulletin*, 4 ianuarie: 39.

Australia la vremea aceea era cel al Melbourne Theatre Company, unde George Ogilvie – un student al lui Lecoq, şi asistent *(acting tutor)* al lui Peter **Brook** la Royal Shakespeare Company la începutul anilor 1960 – reuşea să menţină un grup de „douăzeci şi ceva" de actori care luau parte la cursuri zilnice şi lucrau într-un mediu în care „actorii pot să evolueze, iar regizorii să experimenteze"[8].

În loc să cedeze tentaţiei de a nu-şi mai pierde timpul scriind despre o asemenea cultură teatrală precară, Cramphorn a compus un manifest pentru un nou teatru Australian:

> *Consider că unicul bun al teatrului este prezenţa fizică a actorului, şi cred că cea mai mare abatere de la drumul drept este să i se impună acestuia realismul psihologic, ceea ce Artaud numeşte „psihologia care spune poveşti"*[9].

Alternativele la insularitatea sclerotică a teatrului emergent australian –„cultura arborelui de cauciuc"– ar necesita „o schemă de instrucţie flexibilă ca bază pentru experiment şi cercetare intensă, într-un tip de comunicare stilistică de o natură nebănuită, însă relevantă pentru mediul australian în felul în care, să spunem, cel al lui **Grotowski** este pentru Polonia"[10]. Teatrul lui Cramphorn avea să fie unul indigen australian, însă unul care se baza pe un antrenament revoluţionar, pe practicile şi ideile de grup ale lui **Grotowski** şi **Copeau**, scrierile lui Artaud şi un repertoriu construit pe un echilibru dintre bucăţi născocite, rezultate din lucrul trupei de teatru şi texte clasice europene – în special cele ale lui Shakespeare şi ale neoclasicilor francezi (pe care i-a tradus el însuşi).

Spre sfârşitul anilor 1969, Cramphorn împreună cu un grup de actori care absolviseră recent, obţine o fotocopie a traducerii proaspăt publicate în engleză a textului esenţial al lui **Grotowski**, *Spre un teatru sărac*. Impulsionaţi de dispreţul colectiv pe care îl manifestau faţă de teatrul profesionist şi comercial, grupul a început să lucreze sistematic pornind de la exerciţiile lui Grotowski. În 1970, acest grup de bază s-a asociat cu

[8] Cramphorne (1968).
[9] Cramphorne (1970).
[10] Ibid.

alți trei absolvenți și împreună au format o companie, pentru o stagiune de spectacole la Jane Street Theatre. Cu ajutorul fondurilor consistente de la Australian Council Arts (Consiliul Australian al Artelor), compania formată din șapte actori și trei regizori a reușit să lucreze, ca ansamblu, cu dramaturgi angajați pe bază de proiect pentru scrierea de texte noi. Repetițiile au început în martie 1970 cu opt săptămâni de cursuri complete de yoga, mișcare, mimă, canto, antrenamente vocale, și actorie „brechtiană". Cursurile au continuat cu încă patru săptămâni, în care s-a trecut la improvizații pe baza ideilor de scenariu preliminare. Fiecare dintre cele trei producții ale stagiunii, în parte, a fost repetată timp de două săptămâni. Cramphorn a regizat cel de-al doilea spectacol al stagiunii, o meditație asupra exploratorilor, intitulată *10 000 Miles Away/ La 10 000 de mile distanță*. Compania a lucrat cu modelul grotowskian, dezvoltând dintr-o serie de exerciții de prăbușire și cădere un limbaj fizic al zborului, al curgerii și al mișcării continue, care generau un ritm percutant. Acestea au fost intensificate de o serie de texte furnizate de Willy Young, oglindiri ale intereselor sale particulare: călătoria în spațiu, filmul *Odiseea spațială 2001* și ciclismul[11] de rezistență.

10 000 Miles Away începe astfel: actorii, îmbrăcați în costume albe de judo, meditează pe o saltea albă pătrată, în timp ce spectatorii intră, ocupându-și locurile pe două laturi ale spațiului scenic. Și astfel ia naștere o poveste crescută din imnuri aparent fără semnificație: patru dintre actori – baza „grupului Grotowski"– călătoreau în spațiu în căutarea semnalelor radio îndepărtate, „Cântecul Sirenei" care îi atrăsese departe de „Bază". Călătoria lor a fost reprezentată ca o alergare în sensul acelor de ceasornic în jurul saltelei principale. Actorii alergau

> *până ce bătăturile de la picioare se spărgeau și sângerau ... Alergarea lor făcea clădirea să vibreze, producând astfel un acompaniament de percuție constant discursului, în care cuvintele erau adeseori doar sunete ... performerii testau limitele rezistenței omenești. Treceau dincolo de viteză, dincolo de moarte, și într-o secțiune intitulată „Supersex", prin nenumărate episoade*

[11] Spiks, Kim (1985) „10 000 Miles Away", *Aspect Art and Literature Nos 32-33: Theatre in Australia*: 12- 23.

de dragoste fizică, dincolo de plăcere. Constrângerile trupului erau lăsate în urmă.[12]

Un critic a sugerat că *„Grotowski from a 10 000 miles away/ Grotowski de la 10 000 de mile distanță"* ar fi fost un titlu mai potrivit (*The Australian*, 8 iulie 1970) – cu siguranță că lucrarea contrasta semnificativ cu naturalismul şi concentrarea pe discurs ce dominau scena locală.

Şi mai important, întreaga experiență a propus un model durabil pentru lucrul inovator, bazat pe actor. Cramphorn şi membrii de bază ai companiei au depus o cerere la Australian Council for Arts (Consiliul Australian al Artelor) sub numele de „Performance Syndicate", prima din cele patru încercări ale lui Cramphorn de a crea companii de teatru care să ofere stabilitate financiară şi artistică actorilor, scriitorilor şi regizorilor. Performance Syndicate rămâne cunoscut cel mai bine pentru spectacolul cu *Furtuna* (1972), jucat pe o scenă plată, înconjurată de public; actorii aşezați pe margine furnizau acompaniamentul muzical. „Asiatici după muzică şi după aspect ... reprezentația a făcut senzație" a scris un cronicar:

Fiecare gest al degetelor, al labei piciorului, al corpului, era studiat...Tobele reverberau; flauturile cântau; clopoţele şi ţambalele zornăiau şi sunau; un dulcimer, o chitară şi o armonică dădeau o notă melancolică. Furtuna a izbucnit, simbolizată de tunetul creat de tobe, şi de fulger – fâşii de pânză albă în zig zag prin văzduh... Insula era reprezentată de un cerc de magician trasat cu creta.[13]

În timpul pregătirilor şi al turneului cu spectacolul *Furtuna*, ansamblul a descoperit „un nou interes unificator pentru dezvoltarea abilitaților muzicale... învățarea unui instrument nou şi improvizația în comun erau văzute ca o completare a talentului actorului.[14]

[12] Ibid.: 12, 18.

[13] Frizell, Helen (1973) „A Tempest is Brewing- On and Off Stage", *Sydney Morning Herald*, 6 august: 6.

[14] Cramphorn, R. (1976) Cerere către Australian Council of the Arts.

În acelaşi timp însă, idealul ansamblului-comunitate începea să se destrame: lipsa unui sediu stabil pentru repetiţii şi spectacole, presiunea turneelor, lipsa fondurilor sigure şi consumul de droguri îşi făceau simţite urmările. Decizia de a accepta un angajament de şase luni la St. Martin's Theatre în Melbourne s-a dovedit un dezastru: Sindicatul s-a trezit în toiul unui conflict cu o conducere stăpânită de teama de a nu-şi pierde abonaţii conservatori, care îi presau să realizeze reprezentaţii comerciale, şi care nu doreau să furnizeze resursele financiare promise, pentru cursurilor de instruire. Până în 1975 experimentul luase sfârşit. Până la sfârşitul anilor 1970, Cramphorn se orientase înspre mediile academice, în mijlocul cărora, scria el, „parcă aş fi un experiment vulgar", deşi în cercurile practice trec drept un „academician"[15]. Încă o încercare de a crea o companie – Paris Theatre – împreună cu Jim **Sharman**, a eşuat, şi Cramphorn a continuat să lucreze ca regizor liber profesionist pentru companii de teatru mari, subvenţionate.

În 1980 Cramphorn a primit o bursă importantă pentru a lucra, cu un grup de actori, timp de şase luni, texte shakespeariene. „A Shakespeare Company/ O companie Shakespeare" a constituit experimentul lui Cramphorn în ceea ce priveşte „concentrare pe anti-interpretare" şi „stilul regizoral care nu se impune". Plătiţi timp de douăzeci şi patru de săptămâni, nouă actori au avut posibilitatea să scape de rutina zilnică a sarcinilor obişnuite şi să participe la „democraţia" artistică şi administrativă. În multe moduri, proiectul reprezenta o critică a regizorului ca autor. Câţiva ani mai târziu, Cramphorn l-a citat pe Copeau pentru a-şi explica abordarea:

> *Nimic mai înspăimântător decât un regizor cu idei. Rolul regizorului nu este să aibă idei ci să le înţeleagă şi să le comunice pe cele ale autorului; nici să le forţeze, nici să le reducă la nimic, ci pur şi simplu să le traducă fidel în limba teatrului... Ceea ce pentru alţii reprezintă un şir de cuvinte, negru pe alb, pentru regizor reprezintă un univers de forme, de sunete, de culori şi de mişcare. Toate acestea nu se inventează, ci se descoperă*[16].

[15] Cramphorn, R. (1976) Address to the Inaugural Conference of the Australian Theatre Studies Centre (University of New South Wales), august.

[16] Cramphorn, R. (1985) Application to the Australia Council, citând traducerea lui Kim Spinks a textului lui Copeau, Jacques (1974) „Une rénovation dramatique est-elle possible?" în *Registres I: Appels*, Paris: Editions Gallimard: 268- 269.

A Shakespeare Company a făcut mai multe experimente – repetițiile deschise, distribuția în *contre-emploi* și distribuție încrucișată, o abordare academică riguroasă a pieselor *Doi tineri din Verona* și *Măsură pentru măsură*, și forme variate de documentare a procesului de lucru.

Ca regizor rezident la Playbox Company din Melbourne, unde s-a confruntat încă o dată cu limitele experimentării în mediul unei companii mari de teatru, Cramphorn a creat The Actors' Development Stream: o companie de actori care lucrau pe texte clasice, structurată în jurul a nouă declarații de principiu, ce porneau de la afirmarea drepturilor „fiecărui individ în parte de a se afla acolo" în numele „credinței în teatru ca microcosmos spiritual, politic și social", până la dorința de a „clădi o estetică nouă pe diferențele dintre noi[17]". Aceste idealuri erau însoțite de exerciții practice care constituiau baza muncii cotidiene a grupului, și schematizări elaborate ale procesului de repetiție: patru săptămâni erau dedicate analizei scenariului – Cramphorn numea această perioadă faza „Întrebărilor" – urmate de încă șase săptămâni de repetiții: faza „Răspunsurilor". La baza schemei lui Cramphorn stătea următoarea formulare a muncii dramatice:

Cadrul Filosofic: *Credința în relevan]a pe care munca ta o are pentru public ... să fii înțelesul, nu să-l demonstrezi.*

Scopuri Practice: *să-i permiți publicului să facă propriile legături; să implici publicul; să îl înzestrezi cu putere de discernământ, cu înțelepciune și cunoaștere; să stimulezi natura circulară a comunicării.*

Exerciții practice: *Fiecare actor dispune de „o replică" – de un scenariu de bază, de o semnificație; fiecare „replică" converge spre o prezentare unitară (cu o semnificație globală cu care suntem cu toții de acord)... Fiecare acțiune este necesară; devenim conștienți de relația dintre scenă și public și construim spectacolul în concordanță cu cerințele specifice ale spațiului teatral utilizat.*[18]

[17] Document Playbox Actors Development Stream, 1984.
[18] Ibid.

Încă o dată, presiunile comerciale copleşeau până şi cele mai modeste ambiții: Playbox Actors' Development Stream a fost dizolvată până în 1985. Cramphorn s-a întors la Sydney pentru a urma cursurile şcolii de film, nereuşind să obțină fondurile necesare companiei sale, care ar fi purtat numele de Performance Syndicate 2. În timp ce căuta să obțină respectivele fonduri, Cramphorn a mai formulat o dată viziunea sa asupra repetițiilor:

În viziunea mea repetiția nu este un proces în care semnficația, percepută la nivel intelectual în urma lecturării unui text dificil sau obscur, se impune asupra materialului pentru a-i aduce lămuriri (încă şi mai puțin o concep ca pe un proces care caută să re-anime textul, fără a încerca să-l clarifice), ci mai degrabă ca pe un proces în care o entitate nedefinită, însă reală, este forțată să se materializeze fizic, folosindu-se de trupurile şi mințile disponibile, împreună cu acele compromisuri necesare în ceea ce priveşte textul original, pentru a face comunicabilă cu precizie, manifestarea prezentă.

O asemenea abordare, presupune, fără îndoială şi nişte riscuri. Aşa cum observă Minchinton, faptul că regizorul cultiva autonomia actorilor nu era pe placul tuturor:

Atunci când lucra cu actori care nu puteau sau nu voiau să iasă din tiparele muncii obişnuite, dădea dovada de cruzime refuzând să recunoască problema sau să le clarifice acestora nelămuririle.[19]

Minchinton vorbeşte despre incapacitatea lui Cramphorn sau refuzul lui de a negocia, atunci când apărea un conflict între propria înțelegere a piesei şi rezultatele angajamentului său de a le permite actorilor să „identifice şi să exprime propriile propuneri şi nevoi" legate de piesa respectivă. „Lui Cramphorn", mai spune el, „nu-i plăceau conflictele, şi nu

[19] Minchinton, Mark (1998) „The right and Only Direction: Rex Cramphorn, Shakespeare and the Actors' Development Stream", *Australasian Drama Studies* 33: 132.

părea în stare să le facă față în mod concret – și, cum spunea un coleg al său, adeseori „se făcea nevăzut”[20].

Celor mai mulți actori le plăcea la nebunie să lucreze cu Cramphorn și ar fi profitat de orice ocazie în acest sens, și asta până în ultimele săptămâni dinaintea morții lui, perioadă în care lucra, din nou, la *Furtuna*. Hotărârea sa de a le oferi actorilor timp, spațiu și responsabilitate creativă, de a crea condiții în care actorii să-și dezvolte propriul meșteșug, și să accepte roluri pe care în alte situații, din motive de sex, vârstă, rasă, caracteristici fizice și așa mai departe, nu le-ar fi interpretat niciodată, a avut efecte resimțite până astăzi în teatrul australian. Într-o perioadă în care visul unui ansamblu teatral stabil era mai îndepărtat ca niciodată, moștenirea lui Cramphorn a semănat semințele, pentru ceea ce teatrul australian ar putea, într-o zi, să devină.

Alte lecturi:

Cramphorn, R. (1987) *L' illusion Comique* to *Theatrical Illusion*: Textual Changes for Performance' în McAuley, G. (ed.) *From page to Stage: L' Illusion Comique*, Sydney: University of Sydney Theatre Studies Services Unit: 59- 71.

McAuley, G. (1999) *Space in Performance: Making Meaning in the Theatre*, Ann Arbor: University of Michigan Press.

Spinks, K. (1987) „Notes from the Casebook” în McAuley, G. (ed.) *From Page to Stage: L'Illusion comique*, Sydney: University of Sydney Theatre Studies Services Unit: 11- 32.

IAN MAXWELL
traducere de Anca Ioniță

[20] Ibid.: 143.

ROBERT WILSON (1941–)

N-au fost mulți regizorii care au contribuit esențial la scoaterea limbajului din centrul actului teatral. În opera lui Robert Wilson, scenariul lipsește adesea, iar spectacolul e structurat în jurul mișcării corpurilor în spațiu. Dramele lui Wilson seamănă cu niște sculpturi mobile; compoziții din sunet și culoare, tăcere și lumină, care nu au nici un "înțeles" în afară de prezența lor concretă:

> *Mergeți la spectacolele mele cum ați merge la muzeu, ca și cum v-ați uita la o pictură. Apreciați culoarea mărului, linia rochiei, strălucirea luminii... nu trebuie să vă gândiți la poveste, fiindcă nici nu există una. Nu trebuie să ascultați cuvintele, fiindcă ele nu înseamnă nimic. Pur și simplu bucurați-vă de peisaj, de aranjamentul arhitectural al spațiului, muzicii și senzațiilor pe care le evocă. Ascultați imaginile.*
>
> (Wilson, citat în introducerea lui Robert Brustein la Shyer 1990: xv)

Nici o poveste, nici un personaj, nici un dialog: doar mișcare, ton, unghiuri, linii și culori pale. „O lumină sau un obiect se mișcă și e vorba de potrivire în timp.... e vorba despre construcție în timp și spațiu"[1].

Atracția lui Wilson pentru formă, în detrimentul narativității, vine din trecutul său în pictură. Această experiență de la începuturile carierei lui în artele plastice a dat teatrului lui Wilson capacitatea de a explora spațiul mai degrabă decât limbajul ca mediu de creare a unei opere:

> *Când fac un spectacol încep cu o formă, chiar înainte de a cunoaște subiectul. Încep cu o structură vizuală, iar în formă recunosc conținutul. Forma îmi spune ce să fac.*
>
> (Holmberg 1996: 84)

[1] Wilson in Delgado, Maria M. și Heritage, Paul (eds) (1996) – In contact with the Gods? Directors Talk Theatre, Manchester și New York: Manchester University Press: 306

Când este rugat să explice ceva Wilson obişnuieşte să deseneze. Când a descris spectacolul *the CIVIL warS* (1983) ca pe "o piesă despre triunghiuri" (ibid: 100) nu încerca să fie evaziv. Pur şi simplu el gândeşte vizual, şi nu semantic. Substanța creației sale *Einstein on the Beach/ Einstein pe plajă* (1976) avea mai puțin de-a face cu relativitatea percepției într-un univers instabil decât cu felul în care coloanele verticale străpungeau un plan orizontal când corpurile se mişcau încet în linii drepte, paralele, către proscenium.

Pentru pictorul din Wilson, cea mai semnificativă caracteristică a unei producții este folosirea luminii:

> *Lumina este partea cea mai importantă în teatru... de la început am fost interesat de lumină, de felul în care ea descoperă obiectele, cum se schimbă obiectele când lumina se schimbă... Pictez, construiesc, compun cu lumină. Lumina este o baghetă magică.*
>
> (ibid.: 121)

Într-o producție semnată de Robert Wilson, lumina este "cel mai important actor de pe scenă" (ibid.:128). Redefinirea spațiului ca o consecință a schimbării iluminării este o componentă vitală a valorii dramei. Pereți de lumină creează siluete; întrepătrunderea dintre luminile galbene şi albastre creează diferite grade de tri-dimensionalitate; luminile laterale subliniază mişcarea laterală a corpurilor. Diferite părți ale unui corp sunt luminate cu lumini diferite, astfel încât să sculpteze figura actorului care se mişcă în spațiu. Pentru *Când noi, morții, înviem* (1991), Wilson a avut nevoie de 60 de ore de repetiții tehnice. Producția lui din 1987 cu *Quartet* a avut 400 de poziții de lumină în cele 90 de minute cât dura. A petrecut două zile întregi pentru a crea luminile prologului şi se zvoneşte că i-au trebuit trei ore ca să găsească lumina potrivită pentru mişcarea unei mâini.

Cele două aspecte ale operei lui Wilson ca regizor de teatru care nu derivă automat din trecutul său de pictor sunt mişcarea şi timpul. Şi totuşi, Wilson tinde să folosească mişcarea în maniera distinctivă a picturii. Mişcarea nu este importantă în spectacolele lui pentru că povesteşte ceva, ci pentru că alterează câmpul vizual. Actorul este un corp şi o voce,

o întrerupere în spațiu. Corpul actorului se mișcă nu ca să exprime emoție sau ca să spună o poveste, ci ca să moduleze forțele ce operează în acel spațiu, să creeze un hiatus sau să fixeze un contrast. Mișcarea înlocuiește conflictul în spectacolele lui Wilson; acțiunea unei drame poate să constea într-un grup de actori care umplu un spațiu și apoi îl lasă gol. În repetiții, actorilor nu li se spune ce înseamnă o scenă anume sau ce trebuie să exprime ei. În loc de asta, li se indică unde să meargă și ce poziție precisă să ia:

> *Trebuia să merg de-a lungul unei camere în linie dreaptă cât număram până la 10, să stau jos cât număram până la 21, să-mi pun mâna la frunte cât număram până la 13... E vorba numai despre precizia mișcării. El cere o meticuloasă atenție la detaliu, până la unghiul degetelor sau al ochilor.*
>
> (Thomas Derrah, citat în Holmberg 1996: 136)

Așa cum își amintește Seth Goldstein, "nu mă gândeam decât la controlul timpului. Bob nu ne vorbea despre dinamica de familie sau subtext" (ibid.) Strictul control al timpului nu numai că garantează integritatea structurii vizuale, dar și asigură o constrângere fizică a actorilor, îndepărtându-i de la obișnuințele lor de a fora în lumea personajelor și a motivațiilor lor.

Reducerea corpului la statutul de recuzită scenică este acceptată de către orice actor cu dificultate. Dar actorii lui Wilson se mai confruntă cu încă o problemă: mare parte din acțiunea din spectacolele lui se desfășoară într-un ritm foarte lent. În *Life an Times of Sigmund Freud/ Viața și timpurile lui Sigmund Freud* (1969) unei broaște țestoase i-a luat mai mult de o oră să traverseze scena. În *the CIVIL warS/războaiele civile*, un soldat nu făcea altceva decât să traverseze scena pe întreaga durată a spectacolului. Pentru Wilson "asta nu înseamnă *slow-motion* (mișcare încetinită), ci este timpul natural. „În majoritatea spectacolelor timpul este accelerat, dar eu folosesc timpul natural, cel necesar soarelui ca să răsară, unui nor să-și schimbe forma, unei zile să ajungă la apus." (Shyer 1990: xvi). Actorii lui Wilson au însă o părere opusă: Sheryl Sutton, care a lucrat pentru prima dată cu Wilson la spectacolul *Deafman Glance/*

Privirea surdului, îşi aminteşte problema lucrului cu o percepţie radical alterată a timpului:

> *E foarte dificil. Cred că în general oricine reuşeşte destul de bine să aproximeze 5 minute în timp real. E un fel de simţ care funcţionează. Dar când ai de făcut ceva extrem de încet de-a lungul acelor 5 minute pierzi orice fel de percepţie a timpului. Am abordat astfel de scene descompunându-le în celule interioare cu viteză contrastantă, ca să-mi pot găsi ritmul prin asta.*
>
> (Ibid.: 6)

Când iei în considerare că *Deafman Glance/Privirea surdului* a durat opt ore, îţi dai seama ce sarcină dificilă au actorii lui Wilson.

Privirea surdului începea cu un tablou mut: o femeie îmbrăcată în negru stătea pe scenă cu spatele le public. Un băiat stătea pe un scaun cu spătar lângă ea, citind o carte de benzi desenate. O fetiţă dormea pe podea. Nimic nu se mişca. În cele din urmă, femeia, mişcându-se extrem de încet, turna un pahar de lapte pentru băieţel. Băiatul bea laptele extrem de încet, apoi era pus în pat şi apoi înjunghiat în ritm foarte lent de către femeie. Femeia ştergea cuţitul, apoi o înjunghia şi pe fetiţă. Un băiat mai mare ţipa. Peretele din spatele actorilor era îndepărtat şi dezvăluia o siluetă în roz care se mişca înapoi. Nouă doamne în rochii albe de seară ascultau Beethoven. O broască stătea la o masă sorbind o băutură. O albină şi un iepure dansau pe muzică pop. Un grup de maimuţe culegeau mere roşii. O umbrelă era cuprinsă de flăcări. Stele căzeau din cer – şi spectatorii începeau să se întrebe dacă mai văzuseră vreodată aşa ceva.

În 1976, Wilson a produs cel mai cunoscut spectacol al lui, *Einstein pe plajă*, o operă creată în colaborare cu compozitorul Philip Glass şi coregrafii Lucinda Childs şi Andrew de Groat. Opera era construită în jurul a trei seturi de imagini incongruente care apăreau la fiecare a treia scenă de-a lungul celor nouă scene câte avea spectacolul: un tren şi o clădire, un tribunal şi un pat, un câmp cu o navă spaţială. Fiecare scenă avea asociată o temă muzicală. Muzica era repetitivă, la fel ca şi dansul. În prima scenă, un băieţel privea un tren venind spre scenă în ritm extrem de lent, înconjurat de câţiva interpreţi care executau aceiaşi paşi de step

timp de mai bine de jumătate de oră. În tribunal, judecătorii notau în caietele lor. O femei ținând în mână o țeavă mergea înainte și înapoi făcând mișcări frenetice cu mâna. O a doua femeie sărea din când în când fără nici un motiv vizibil. Un băiat în costum marinăresc zbura prin aer. Două coșciuge de sticlă se mișcau în linie dreaptă în scenă.

Privirea surdului și *Einstein pe plajă* aveau în comun cu majoritatea operelor lui Wilson acea nevoie de a destabiliza limbajul, prin ruperea secvențelor de cuvinte și prin crearea contradicțiilor între nivelurile de vorbire și cele de acțiune. În *Einstein pe plajă* o femeie se târa de-a lungul unui pat și spunea același monolog de 35 de ori. Se auzeau câteva de voci, dintre care unele cântând "O", altele repetând "1966", unele întrebând "Ce e asta?". Din când în când o voce țipa "Nu!", muzica era întretăiată de fraze repetate din nou și din nou, astfel încât își pierdeau orice urmă de înțeles:

> *Dar un tribunal în care s-ar fi putut întâmpla. Deci când David Cassidy îți spune totul despre tine să mergi mai departe, să te duci, să te duci. Deci acesta ca în WABC New York... Jay Reynolds...*
>
> (pasaj din Einstein on the Beach, citat în Holmberg 1996: 54)

Pentru Wilson limbajul are o tendință deranjantă de a deturna simțurile. De aici felul în care Wilson deformează limbajul în spectacolele lui până când orice urmă de conotație se evaporează și ceea ce ne rămâne sunt sunete, zgomote și tipare. Asta poate fi deopotrivă profund și copilăresc, subtil și vulgar. Când, de exemplu, fragmente de propoziții sunt suspendate în aer, când începuturile nu reușesc să-și găsească sfârșitul, iar întrebările rămân fără răspuns, poți avea o imagine vie, evocatoare a unei singurătăți și izolări demne de Beckett. Când, pe de altă parte, Wilson scrie "Asta nu e o țeavă" sub fotografia unei țevi, sau pune doi actori să facă afirmații care se exclud unele pe altele, nu avem de-a face cu un comentariu profund despre limitele limbajului, ci cu o simplă mecanică.

În *Hamletmachine* (1986), un număr de interpreți pretind că sunt Ofelia, dintre care unul merge mai departe cu afirmația susținând că este și Electra deopotrivă. Rezultatul nu este că reflectăm asupra misterului

definitiv al ființei; mai degrabă devenim conştienți de stratagema folosită. Când, în *Einstein pe plajă*, auzim la radio mai întâi că Donovan va transmite de la ora 6 la ora 10, iar apoi Donovan transmite de la ora 4.30 la ora 6.00, nu chestionăm abilitatea limbajului de a descrie cu acuratețe lumea, ci notăm că ne aflăm în prezența unei opere care adoră să-şi uimească spectatorul.

Acestea fiind spuse, trebuie recunoscut însă că poziția lipsită de compromis a lui Wilson față de problematica ființei pure a produs o formă de teatru rară şi sublimă. Câmpul de imagini constrastante al lui Wilson, colajele sale de impresii senzoriale bazate pe un uimitor capital de practici diverse sunt de neuitat. Ele au alterat cursul teatrului în secolul 20 atât de profund, încât producțiile mai puțin criptice, mai puțin enigmatice, par acum adevărate relicve ale unei ere anterioare.

Alte lecturi:

Brecht, S. (1978) – *The Theatre of Visions: Robert Wilson*, New York: Methuen Drama

Holmberg, A. (1996) *The Theatre of Robert Wilson*, Cambridge: Cambridge University Press.

Quadri, F. Bertoni, F. şi Stearns, R. (1997) – *Robert Wilson*, New York: Rizzoli

Shyer, L. (1990) – *Robert Wilson and his Collaborators*, New York: Theatre Communications Group.

În româneşte:

Şevțova, Maria – *Robert Întâlnire cu Robert Wilson*, traducerea Oltița Cîntec, volum editat în seria „Mari regizori ai lumii“ de Fundația Culturală „Camil Petrescu“ prin Editura Cheiron, 2010.

Repetițiile şi teatrul reînnoit – secolul regiei, volum conceput şi realizat de George Banu, traducerea Mirella Nedelcu-Patureau, editura Nemira, 2009.

SHOMIT MITTER
traducere de Cristina Modreanu

ANATOLI VASILIEV (1942–)

Născut la Rostov-pe-Don, Vasiliev s-a pregătit ca regizor cu Andrei Popov şi Maria Knebel, care fusese eleva lui Mihail Cehov şi a lui Stanislavski. După absolvire a fost invitat să lucreze la Teatrul de Artă din Moscova, unde şi-a făcut debutul cu *Solo for a String Clock/ Solo pentru un ceas cu corzi* (1973). În spectacol juca "generaţia veche" a Teatrului de Artă. Vasiliev se îndepărta treptat de realismul psihologic care dominase teatrul sovietic în cea mai mare parte din secolul al 20-lea, ceea ce presupunea că actorii *trăiau* emoţional rolul jucat (*perejivanie*); îl umpleau cu ceea ce ştiau despre "circumstanţele date" şi cu propria lor memorie afectivă; găseau în declanşarea unui eveniment motivaţia de a acţiona a personajului.

De-a lungul următorilor 30 de ani, Vasiliev a renunţat treptat la aceste principii de bază şi a evoluat înspre un teatru bazat pe improvizaţie. Folosea textul, dar dezvolta şi improvizaţia în cadrul a ceea ce el numeşte "structurile rigide" ale acestuia. Personalitatea actorului se şterge şi trece în spatele personajului. Actorul nu creează un personaj real din punct de vedere psihologic sau fizic, folosindu-se de propria memorie afectivă, ci lucrează asupra unui obiectiv prestabilit, fără să se grăbească pe drumul ce duce la el, ci angajându-se în explorări ludice, relaxate, ale situaţiilor ivite. Căutarea lui Vasiliev pentru un nou teatru s-a desfăşurat în trei faze distincte: explorarea de noi forme dramatice şi teatrale (1977-1987); experimentarea cu improvizaţia (1987-1995); şi definirea unui teatru „verbal" (din 1996 până în prezent).

Producţia din 1978 cu *Vassa Jeleznovna* de Gorki a pus bazele conceptului de spaţiu pentru teatrul lui Vasiliev. Împreună cu arhitectul şi scenograful Igor Popov a creat un decor ai cărui pereţi şi mobile îngustau scena. Spaţiul se deschidea numai în vârf, unde era suspendată o colivie în care se aflau porumbeii iubiţi ai lui Prohor. Moartea acestuia prin atac de cord era provocată de nişte pene ale propriilor păsări ce cad peste lui. El este sufocat de ceea ce iubeşte cel mai mult, atât la figurat, cât şi la propriu. În 1979, Vasiliev a regizat piesa lui Victor Slavkin, *Fiica adultă*

a unui tânăr, în care era vorba despre întâlnirea unor vechi colegi de facultate, acum în jur de 40 de ani, dar care în tinerețea lor fuseseră fani de jazz şi imitaseră tineretul englez la modă. Vasiliev punea accent pe contrastul dintre trecut şi prezent: anii 70 erau plasați în spațiul îngust al unui apartament, care se afla de-a lungul unui perete diagonal, diminuând scena; anii 50 erau sugerați prin muzica de jazz, care deschidea prin sunet spațiul închis.

Aceste două producții, care au provocat furori pe scena moscovită în perioada de stagnare din timpul lui Brejnev, erau paşi către un nou mod de a regiza ce şi-a găsit deplina expresie în spectacolul *Cerceau*[1]. Piesa lui Slavkin constă în combinarea de experiențe trăite cu un colaj alcătuit din materiale literare. Subiectul este criza vârstei de mijloc trăită de un grup de oameni de 40 de ani a căror lume e dominată de speranțe trecute şi disperare prezentă. Personajele trec printr-o serie de rememorări fericite, obținând la final o mică speranță pentru un viitor mai luminos, mai fericit. Colajul de texte include orarul de trenuri al lui Thomas Cook[2], broşura "Cum să joci Cerceau", remarci făcute de ataşatul cultural suedez Lars Kleberg (pe care era bazată figura personajului Lars), fragmente din volumul *Pasaje selecționate din corespondența cu prietenii* de Gogol, precum şi extrase din piesele lui Cehov şi din corespondența lui Puşkin. Unul dintre personaje, Petuşok, îşi invită câțiva dintre colegi, câțiva vecini şi cunoştințe întâmplătoare pentru un week-end la *dacha* (cabană folosite de ruşi ca o a doua casă, în afara oraşului). Cu toții şi-au trăit viața până în acel moment fără a-şi dezvălui adevăratele sentimente pe care le au unii față de alții. După o serie de rememorări, provocate de nişte scrisori găsite în pod, tragica lor izolare devine evidentă. Chiar şi aşa, ei îşi continuă viața ca până atunci. Spectacolul lui Vasiliev făcea din textul fragmentar al lui Slavkin o producție sofisticată de patru ore. Spectacolul recrea trecutul prin costume şi obiecte de recuzită, printre care bețele şi cercurile folosite pentru a juca

[1] Nota traducătorului: 1985, cerceau – joc pentru copii constând în rostogolirea unui cerc de lemn, metal sau plastic, prin împingerea cu ajutorul unei baghete sau a unui băț.

[2] Nota traducătorului: Cook – 1808-1892 – a fost fondatorul uneia dintre primele agenții de călătorie din lume, devenită azi Thomas Cook Group.

cerceau şi cufărul plin de hârtii, pe care personajele îl descoperă în cabană şi care mai conţine şi alte obiecte ale foştilor proprietari.

Cerceau ilustra foarte bine munca lui Vasiliev cu structurile ludice. Date fiind fragmentarea textului dramatic, aparenta absenţă a oricărei dezvoltări dramatice şi inerţia personajelor, Vasiliev dezvolta o metodă care îi ajuta pe actori să se angajeze într-o serie de scheci-uri, scurte jocuri şi scene care, luate împreună, formau o unitate estetică. El localiza anumite "noduri" în "structurile rigide" ale textului, definindu-le ca pe mici obiective. Pe drumul dintre aceste obiective, actorii erau liberi să improvizeze şi să "joace".

Când Vasiliev a fondat în 1987 propria lui şcoală, "Şcoala de Artă Dramatică", cenzura şi interdicţia asupra improvizaţiei nu mai existau. Spectacolul cu *Şase personaje în căutarea unui autor* de Pirandello (1987) a fost o nouă reuşită a metodei lui de improvizaţie înăuntrul parametrilor unor structuri textuale fixe, rigide. Scenele erau reluate cu schimbări în text şi interpretare, de fiecare dată cu alţi actori. O varietate de stiluri şi stări contribuiau la realizarea producţiei şi făceau imposibilă identificarea precisă a unei realităţi.

În 1990 şi 1991, Vasiliev a explorat structurile dialogale din romanele lui Dostoievski *Posedaţii* şi *Idiotul*, demonstrând că aici cuvintele preced acţiunea şi generează un răspuns sau o emoţie în personaj. În 1991, el a lucrat cu tratatele filozofice ale lui Platon, căutând feluri de a exprima ideea conţinută într-un text sau într-un discurs, formarea ideilor în mintea unui personaj şi relaţia vorbitorului cu ideea conţinută în textul lui Platon. Pentru ca fiecare cuvânt să sune exact, în loc să fie doar un sunet îndelung repetat şi fără nici un sens, el cerea actorilor să se elibereze de orice cunoştinţă anterioară sau emoţie şi să permită rolurilor lor să se dezvolte pe baza cuvintelor spuse şi a cuvintelor auzite. Cuvântul atotputernic determina acţiunea.

Cu *Amfitrion* (1995) şi *Oaspetele de piatră* (1998), Vasiliev a început să înlăture funcţiile narative ale textului şi să-l reducă la un simplu semn şi sistem sonor pentru a releva noi înţelesuri. Această practică i-a creat renumele de fondator al unui nou teatru care putea fi numit "verbal", "conceptual", "metafizic" sau "ritualic". Practic, abordarea lui Vasiliev inversează "sistemul" lui Stanislavski. În loc să creeze iluzia unui spaţiu

interior al personajelor aflate pe scenă, el explorează spațiul arhitectural construit înăuntrul spațiului teatral, neştergând niciodată granițele dintre cele două. În locul experienței emoționale şi a explorării psihologice a situației, Vasiliev se concentrează pe înțelesul cuvântului, ignorând istoria anterioară a personajului prevăzută în circumstanțele date. El îşi orientează personajele înspre viitor, folosind evenimentul principal din piesă ca pe motorul necesar pentru deplasarea lor. În loc ca acțiunea să aibă o motivație emoțională, ceea ce determină un personaj să acționeze este conținutul filozofic al textului. (Vasiliev 1999).

Textul clasic al lui Puşkin, *Mozart şi Salieri*, de exemplu, e pronunțat pe scenă într-o manieră care insultă urechea rusească, pentru că versurile lui Puşkin sună trunchiate şi ciopârțite. Frazele şi cuvintele sunt lipsite de intonația lor obişnuită şi de tiparele de accent. În discursul de fiecare zi, cuvintele sunt legate unele de altele printr-o intonație liniară (cu o cădere la sfârşitul frazei) pentru a forma o narațiune. Pentru a distruge intonația narațiunii, Vasiliev face ca fiecare cuvânt să fie rostit cu o intonație în cădere, ceea ce lasă neatinsă calitatea metafizică a cuvântului, înțelesul lui ”pur”. După Vasiliev, cele mai multe texte sunt scufundate sub straturi de interpretare, iar intonația spune povestea, acoperind înțelesul real al cuvintelor. Aşadar, intonația devine purtătorul informației, în timp ce cuvintele, pentru mulți scriitori postmoderni, au devenit mijloace de trădare şi deținere a puterii, ba chiar arme cu potențial de distrugere.

Tehnica de recitare a lui Vasiliev este foarte neobişnuită, dar contribuie la descoperirea înțelesului originar, ”pur” al cuvintelor. Actorii nu sunt conduşi de trecut, ci sunt atraşi înspre acelaşi eveniment principal care se va întâmpla – uciderea lui Mozart – şi îi consideră pe Mozart şi pe Salieri ca fiind pagini albe pe care orice poveste poate fi scrisă. Actorul stă alături de personaj, în timp ce acțiunea se desfăşoară în golul dintre actor şi personaj.[3]

[3] Vezi pentru aceasta şi Grotowski, J. (1975) *Pregătirea actorului* în *Către un teatru sărac*, Londra, Methuen: 175 – 204. Grotowski face diferența între vocea din cap, vocea din gură, vocea occipitală, vocea din piept şi vocea din stomac, iar aceste concepte au fost adoptate de Vasiliev, care a lucrat cu Grotowski la Pontedera de-a lungul anilor 90.

Actorii câştigă libertate în cadrul structurilor unui text dat şi pot să-l abordeze într-o manieră ludică, ce le permite o distanţare ironică. Interpretarea ne-emoţională, combinată cu simbolismul obiectelor de recuzită, creează un spectacol ritualic, prevăzut în detaliu. Un ritual sau un mister se bazează pe o formă fixă care se deschide către adevărul absolut (Dumnezeu); etapele acestui drum sunt predeterminate. Opririle de pe drum (nodurile) permit interludiile, momentele în care personajele "joacă", deviind de pe cărarea prestabilită, înainte să se reunească din nou.

Organizarea spaţiului teatral pentru spectacolul *Mozart şi Salieri* reflectă binomurile ordine – haos, plan vertical – plan orizontal de acţiune, respectiv discurs narativ - discurs metafizic. În stânga scenei există nişte scări înalte, de templu, şi un spaţiu gol care este umplut în mod gradat de scaune, şevalete, precum şi alte lucruri învălmăşite. Adiacent scării este un spaţiu încercuit de plastic transparent (o casă de sticlă) care conţine scaunele şi masa pentru scena cinei dintre Mozart şi Salieri. Dialogul lor în casa de sticlă şi în spaţiul gol ţine de o tematică metafizică şi reverberează ca o serie de sunete grele, în cuvinte bazate pe consoane, aruncate ca nişte săgeţi în spaţiul gol. Vasiliev contrapune acest mod de a recita textul (discursul metafizic) discursului narativ ludic al conversaţiei ţinute în spaţiul umplut de mobile, în afara casei de sticlă.

Pentru Vasiliev, *Mozart şi Salieri* nu este o dramă psihologică ce explorează motivele crimei lui Salieri, ci un discurs metafizic asupra naturii armoniei. Mozart se află în armonie cu lumea. El se mişcă uşor între cultura înaltă şi cea populară, între ordine şi haos, şi e capabil să creeze armonie din elementele haosului înconjurător. Salieri nu poate face asta. El este redus la imobilitate şi incapabil să compună după moartea lui Mozart. Geniul lui depinde de Mozart şi, ca să-l distrugă, Salieri strică balanţa armonioasă a co-existenţei lor.

Lectura dată de Vasiliev textelor dramatice ca tratate filozofice furnizează o cheie de interpretare şi punere în scenă a dramei ideilor. Mai mult, metoda lui de a transforma textele în materiale non-narative s-a dovedit un instrument util pentru producerea pieselor contemporane, care se deosebesc de cele tradiţionale prin structura lor fragmentată şi prin lipsa de conflict linear sau narativ.

Alte lecturi:

Beumers, Birgit (2002) *Spinning the Text: The Play with Infinity in Contemporary russian Theatre*, Modern Language Review 97 (1): 135-148
Brauckhoff, Maria (1999) *Das Theater Anatolij Vasil'evs*, Bochum: Projekt Verlag, dissertation
Vasiliev, Anatoli (2003) *Dem Einzigen Leser*, Berlin: Alexander Verlag
Vasiliev, Anatoli (1997) *Maître de stage: a propos de Bal masqué de Mikhail Lermontov*, Carnière- Morlanwelz: Lansman Editeur
– (1999) Sept ou Huit Leçons de Théâtre, Paris: P.O.L.
Wyneken-Galibin, Ruth (1993) *Anatoli Vassiliev*, Frankfurt: Fischer Verlag.

În româneşte:

Michaela Tonitza-Iordache, George Banu – *Arta teatrului*, colecţia Totem, editura Nemira, 2004
Repetiţiile şi teatrul reînnoit – secolul regiei, volum conceput şi realizat de George Banu, traducerea Mirella Nedelcu-Patureau, editura Nemira, 2009

BIRGIT BEUMERS
traducere de Cristina Modreanu

PATRICE CHÉREAU (1944–)

Cariera lui Chéreau este cariera strălucitoare a unui copil prodigios considerat "copil teribil". Această carieră include teatru, operă şi film, fiecare gen fiind stăpânit cu acelaşi aplomb. Drumul lui Chéreau în teatru a început în 1966, când avea numai 22 de ani şi era deja directorul artistic al Teatrului Sartrouville, un teatru municipal dintr-o suburbie pariziană. A încetat să lucreze în teatru în 1990, aparent definitiv, dar s-a reîntors cu o *Fedra* viscerală la Odeon, Teatru al Europei, în 2003. A regizat *Poveştirile lui Hoffmann* (1974) şi *Lulu* (1979) la Opera din Paris şi *Inelul* lui Wagner la Bayreuth (1976 – 80, cu Pierre Boulez la bagheta regizorală). Contrastul cu producţiile obişnuite de la Bayreuth i-a adus noto-

rietate internațională: Chéreau îl adusese pe Wagner mai degrabă în lumea industrială, modernă, decât în gloria mitului şi a legendei. Abandonând opera, s-a întors totuşi la ea cu *Woyzeck* de Berg, la Teatrul Chatelet din Paris, în 1996, demonstrând încă o dată că regiza opera în acelaşi mod în care făcea teatru, cerându-le interpreților să identifice scopul dramatic şi semnificația rolurilor lor şi să le joace ca nişte actori care cântă.

Ca regizor de film, Chéreau s-a dovedit la fel de hotărât, chiar dacă viața lui profesională se afla permanent sub semnul neliniştii. A făcut câteva filme experimentale înainte de a regiza *Regina Margot* (1994), primul său succes de casă, controversat pentru violența lui politică şi sexuală. Apoi, după insolitul, vag homosexualul film *Ceux qui m'aiment prendront le train/ Cei care mă iubesc vor lua trenul* (1998), el a regizat *Intimacy/ Intimitate* (2001), jucat în limba engleză, cu Mark Rylance în rolul principal masculin. (Distribuția decisă de Chéreau pare provocatoare de vreme ce Rylance, care este directorul Teatrului Globe din Londra, e renumit pentru interpretarea rolurilor feminine de la Globe). Un film despre valorile familiale, infidelitatea conjugală şi dorința heterosexuală copleşitoare, *Intimitate* a fost amenințat cu cenzura în Marea Britanie pentru că pe ecran se vedea sexul lui Rylance în erecție în timpul unui act sexual. Totuşi, ca şi în alte filme şi spectacole ale lui, interesul lui Chéreau aici nu era controversa adusă de publicitate şi nici să-i învețe ceva pe oameni, ci să fie consecvent şi sincer cu ceea ce vedea el în ființa umană. Aşa cum observa într-un interviu din 1977: "Vorbesc despre lucruri pe care vreau să le văd sau despre viața oamenilor al căror secret vreau să-l pătrund. Am renunțat cu multă vreme în urmă să le dau oamenilor lecții." (Aslan 1986: 18)[1]. *Son Frère/Fratele lui* (2003) este cel mai recent film al lui Chéreau până în acest moment.

La Teatrul din Sartrouville, Chéreau a avut o perspectivă brechtiană asupra principiilor lui Vilar privind "teatrul poporului", radicalizându-le prin colaborări explicit politice cu sindicatele şi şcolile. Dacă şi-a pierdut interesul pentru "a da lecții", el nu a încetat niciodată să gândească din stânga spectrului politic, aşa cum n-au încetat nici mentorii lui, Strehler

[1] Toate traducerile sunt ale Mariei Shevtsova

şi Planchon. El a învăţat la Piccolo Teatro (1969 – 1972) despre compoziţia poetică, necesitatea armoniei dintre elementele unei producţii şi importanţa decorului pentru teatru în toate formele sale. Roger Planchon, împreună cu care Chéreau a început să conducă Teatrul Naţional Popular din Villeurbanne (Lyon) în 1972, a hrănit curiozitatea lui Chéreau pentru cercetarea dramaturgică, în mod special pentru contextele sociologice şi istorice. Această abordare avea să susţină în mod consistent munca lui Chéreau, indiferent de gen. Planchon a mai încurajat şi interesul lui Chéreau pentru cinematografia expresionistă germană, pentru arhitectura monumentalistă, imaginile sclipitoare, umbre şi siluete.

Aceste elemente distingeau montarea lui Chéreau din 1973 cu *Disputa* de Mariveaux la Villeurbanne care, atrăgând foarte mare atenţie, a fost refăcută în 1975 la Paris. Nu mai puţin memorabil era fumul gros folosit de Chéreau, oglinzile enorme, ce reflectau atât personajele cât şi spectatorii şi o pistă de decolare cu un turn plasat pe ea, care extindea spaţiul de joc în sus şi în afara centrului scenei. Pe lângă stranietatea vizuală, producţia releva un Marivaux al cărui dialog era crud, prin urmare deloc asemănător cu zeflemeaua frivolă (*marivaudage*) pentru care acesta era recunoscut. Fabula lui Marivaux vorbeşte despre un prinţ care desparte un frate şi o soră la naştere pentru a-i aduce împreună din nou în adolescenţă, ca bază a unui experiment asupra comportamentului uman. Chéreau reevalua povestea, arătând că prinţul nu era un cercetător benign, ci o emblemă a perversităţii legitimate de putere; şi cristaliza interpretarea lui într-o imagine a prinţului spionând, pe jumătate ascuns vederii în turn, ritualul de trecere al adolescenţei. De asemenea, Chéreau a pus o ramă fabulei printr-un prolog construit din alte texte de Marivaux. Dezbaterea morală din prolog sublinia re-organizarea operată de el celor 20 de scene, pe care le împărţise în şapte nopţi, fiecare din ele aducându-i pe tineri la disperare, nebunie şi moarte. Tratamentul aplicat de el textului, rar la vremea aceea în Franţa, era parte din şocul neprevăzutului ce avea să devină amprenta lui Chéreau.

Disputa avea să fie şi sursa unor alte caracteristici ale teatrului său: ideea lui Chéreau că punctul de vedere al regizorului este în mod necesar diferit de acela al autorului (sau atribuit autorului în mod general); convingerea lui că viziunea regizorală trebuie să fie vizibilă atât în

secvențele cât și în structura întreagă a unei producții date (ibid,: 37); încurajarea actorilor să cerceteze propriile posibilități de interpretare; accentul pe jocul exterior, articulat, al actorilor; folosirea elementelor naturale – copaci reali, apă, pământ – în cadrul unor medii în mod evident artificiale, ceea ce reitera afinitatea lui cu cultura germană, de data asta via Pina Bausch. În *Peer Gynt* (1981) protagonistul decojește o ceapă într-un decor constructivist alcătuit dintr-o serie de scânduri. Pământul umple întreg spațiul de joc în *Combat de nègres et de chiens/ Luptă cu negrii și câini* (1983), în care o imensă intersecție de drumuri, mașini, o caravană, o colibă, un copac și câini vagabonzi par cu atât mai neobișnuite cu cât sunt reale. Un cal călărit de tată lui *Hamlet* galopează de-a lungul podelei cu un sunet de clopoțel (1988). Plăcile de lemn colorate sunt aranjate în așa fel, încât să arate ca pictura unui palat din Renaștere scufundat în beznă.

Lumea montărilor lui Chéreau este în mod esențial nocturnă, spectacolul cu o durată de șapte ore cu *Peer Gynt* fiind un exemplu extrem, comparabil numai cu *Inelul*: raze de lumină joasă, cețuri frisonante și, ocazional, o lună plină la orizont accentuează obscuritatea persistentă. Plăci, scripeți, pendule, platforme și pereți se mișcă și scârțâie (decor de Richard Peduzzi) pentru a sugera munți negri, crevase, văi și peșteri locuite de trolli. Decorul facilita dorința lui Chéreau de a depăși granițele scenei, dorință ce a stat la baza deciziei lui de a prefera scenei libertatea spațială a filmului. Acțiunea are loc pe platforme care se ridică, se înclină și cad în diagonale, verticale și orizontale, împrăștiind spațiul în toate direcțiile. Spațiul de joc ajunge în mijlocul publicului, chiar și până la rândurile de sus, unde actorii aleargă, spunându-și replicile. Chéreau manipulează punctele focale folosind tehnici cinematografice precum *travelling*, *zoom* și *close-up*. Aceste tehnici sunt evidente în toate producțiile sale, fără excepție și vin în sprijinul afirmației sale repetate deseori în anii 90, conform căreia universurile filmului și ale teatrului nu sunt incompatibile.

Chéreau modifică în mod constant folosirea spațiului de joc. În *Luptă cu negrii și câini* el amestecă scena cu auditoriul, transformând întreg teatrul într-un hangar cavernos. În *Hamlet*, o avanscenă pătrunsă adânc în public este spațiul lui Hamlet. Fantoma tatălui invadează acest spațiu,

indicând astfel în mod fizic ameninţarea principală a spectacolului: tatăl lui Hamlet, simbol al "timpurilor ieşite din matcă", venit pe cal, asemeni celor vestind Apocalipsa, aşază o povară imposibilă pe umerii lui Hamlet, sarcina de a repune vremurile în matca lor. Criticii din Moscova au sesizat rapid această idee atunci când *Hamlet* a fost prezentat în Rusia, în mijlocul *perestroikăi*, în 1989, la un an după premiera de la Avignon (De Nussac 1990: 238). Aceeaşi avanscenă este şi locul unde Hamlet rosteşte monologul "a fi sau a nu fi", pe care îl şopteşte uşor, cu spatele la public, cu un spaţiu negru înaintea lui. Poziţia lui denotă vulnerabilitate, iar spaţiul simbolizează dificultăţile insurmontabile pe care le are de înfruntat. Jocul dintr-un alt spectacol, *Paravanele* de Genet (1983) oscilează între scenă şi spaţiul dedicat audienţei. Chéreau îi pune pe algerienii colonizaţi din piesa lui Genet în mijlocul scenei, indicând prin asta faptul că ei se mişcă spre centrul istoriei în momentul în care îşi construiesc propria istorie prin revoluţia pentru independenţă. El îi aşază pe colonizatori la marginea scenei, alături de public. Încă o dată, Chéreau demonstrează că jocul lui cu spaţiul nu e deloc o chestiune formală, ci se află în dialog cu substanţa producţiilor lui şi cu perspectivele lor – în acest caz politice.

Peer Gynt este un fel de matriţă pentru folosirea cinematografică a sunetului la Chéreau. Peisajul sonor tridimensional cu o durată de şapte ore, lung cât producţia însăşi, include tot felul de sunete naturale – păsări, tunet, ploaie – pe lângă sunete abstracte. Multe din acestea înlocuiesc decorul prin aceea că acompaniază actorii când aceştia se mişcă prin auditorium, sugerând schimbări de loc – de la sat, la cărări de munte sau prăpăstii, sau la marea care îl poartă pe Peer de-a lungul lumii şi înapoi, în căutarea de sine. Toate acestea construiesc o atmosferă halucinantă, în sprijinul punctului de vedere critic al lui Chéreau asupra crizei existenţiale a lui Peer Gynt, pe care o ia drept reprezentativă pentru criza individualismului modern. Regizorul leagă această criză mai generală de instinctele antreprenoriale ale capitalismului.

O ciocnire similară de idei reiese din *Inelul*. Decorul lui Peduzzi reprezintă Valhalla, locul zeilor, ca pe o încrucişare între un conac şi o fabrică imensă. Wotan poartă o pelerină în genul celor purtate de oamenii bogaţi şi, se spune, de Wagner însuşi. Ceilalţi zei sunt îmbrăcaţi în

costume la modă în saloanele elegante. Fecioarele din Rhinegold sunt prostituate din la *belle époque*. Nibelungii sunt îmbrăcați în mineri. Spațiul, în cele patru opere ce alcătuiesc creația lui Wagner, e construit pe mai multe dimensiuni astfel încât să sugereze călătoria, distanțele, înălțimile şi adâncimile, precum şi isprăvi miraculoase. Fum gros, iluzia focului, apă, păduri şi aur arzând, scări ce dispar şi pereți mişcători marchează ceea ce pentru Chéreau este universul infinit de crud al lui Wagner. Sarcina lui Chéreau a fost să se conformeze indicațiilor de scenă ale lui Wagner, urmându-şi propriul gust pentru "magia teatrală" şi pentru "regulile jocului teatral", precum şi convingerea lui că "sforile şi scripeții" producției trebuie să fie la vedere (Chéreau 1994: 42-43). El i-a îndemnat pe actori să evite răspunsurile automate provocate de cuvinte, argumentând că "textul spune sute de lucruri, dar nu exprimi aceste lucruri dacă joci numai ceea ce este scris" (ibid.:76). Să joci ceea ce nu este scris însemna să mergi dincolo de fiecare libret. El a dezgropat în montarea cu *Siegfried* stafia unor prejudecăți antisemite, pe care nu i-a fost frică să le arate la Bayreuth, un loc cu trecut nazist. A găsit "umanitatea dezorientată" în *Amurgul zeilor* (ibid.: 53). Pentru interpretarea clară şi teatralitatea ei îndrăzneață, montarea lui Chéreau cu *Inelul* lui Wagner rămâne un eveniment major în istoria producțiilor de operă.

Botezul de foc din 1970 l-a pregătit pe Chéreau pentru co-directoratul Teatrului Amandiers din Nanterre, la vest de Paris (1982 – 1990, împreună cu Catherine Tasca). El a transformat acest teatru dintr-un loc periferic într-un centru cu o largă ofertă culturală, neegalată de nici un alt teatru din Franța. Chéreau a dat prioritate cererilor artistice, în detrimentul celorlalte; a pus bazele unei şcoli pentru actori; a adus laolaltă vechi colaboratori, printre care pe actorii Maria Casarès şi Gérard Desarthe, pe scenograful lui, Peduzzi, pe creatorul de costume Jacques Schmidt şi pe compozitorul André Serré; a angajat noi actori, mulți dintre ei staruri de cinema (Michel Piccoli, Bulle Ogier), nu numai pentru că aveau calități excepționale, ci pentru că "o întreagă umanitate trece prin ei" (Aslan 1986: 68). El nu țintea să alcătuiască o companie de repertoriu, ci o echipă artistică. În plus, a invitat regizori din Franța şi din lume – Wilson, Ronconi, Stein, Sellars, Luc Bondy), precum şi trupe internaționale; a dezvoltat noi tehnici şi tehnologii; a organizat

studiouri pentru repetiții și studiouri de film în sediul teatrului; a organizat concerte și întâlniri cu artiștii.

Nu în ultimul rând, printre reușitele lui s-a numărat faptul că s-a dedicat tinerilor autori, în special lui Bernard- Marie Koltès, pe care l-a pus pe harta internațională a teatrului. În afară de *Luptă cu negrii și câini*, Chéreau a mai montat și alte piese ale acestuia: *Pe cheiul de Vest* (1986), *Dans la solitude du champs de coton/În singurătatea câmpurilor de bumbac* (1987), în care a și jucat un rol, și *Retour au desert/Întoarcerea în deșert* (1988). Dat fiind stilul "mare" al lui Chereau, spectacolele dădeau într-adevăr greutate noțiunilor lui Koltès despre putere și control ca expresii ale fricii, suspiciunii, competiției și ororii. Toate aceste producții de la Teatrul Nanterre-Amandiers, printre care și *Falsa servitoare* (1985) de Marivaux, *Platonov* al lui Cehov (1987) și, desigur, *Hamlet*, vorbeau într-o anumită măsură despre aceste teme, dar nici unul nu le aducea în discuție atât de brutal cum o făceau producțiile bazate pe texte de Koltès. Nici un alt spectacol al lui Chéreau nu arăta atât de limpede cum o făceau spectacolele cu piese de Koltès că violența nu este o chestiune de tematică teatrală, ci o problemă de viață.

La Teatrul Nanterre-Amandiers, Chéreau a încercat să aducă chipurile actorilor lui în prim-plan, așa cum se întâmplă în film, și a forțat fizicalitatea acestora în așa fel încât ei să poată să arate pasiunile personajelor în mod deschis. El a redescoperit aceste calități în *Fedra*, spectacol jucat într-un spațiu lung și îngust de către colaboratorii săi vechi, care rosteau versurile lui Racine de parcă ar fi vorbit în limbajul de fiecare zi. Astfel, ei reușeau să dea spectatorilor șansa unei trăiri emoționale extraordinare, pe care nici un spectacol respectând regulile clasice ale prozodiei și recitării afectate n-ar fi putut să le-o dea.

Alte lecturi:

Aslan, Odette (ed.) 1986 *Chéreau*, Les Voies de la Création Théâtrale XIV, Paris: CNRS Editions

Chéreau, Patrice (1994) *Lorsque cinq ans seront passés: sur le Ring de Richard Wagner*, Toulouse: Editions Ombres

De Nussac, Sylvie (compiled) (1990) *Nanterre Amandiers, Les Années Chéreau 1982-1990*, Paris: Editions Imprimerie Nationale

Mervant-Roux, Marie-Madeleine (1998) *Hamlet-ul lui P. Chéreau la Moscova. Studiul unui turneu* în volumul *L'Assise du Théatre: pour une étude du spectateur*, Paris: CNRS Editions: 195-217

Shevtsova, Maria (1993) *Peer Gynt în Franța, regizat de Patrice Chéreau* în *Theatre and Cultural Interaction*, Sydney: Sydney Studies: 55-80.

În românește:

Michaela Tonitza-Iordache, George Banu – *Arta teatrului*, colecția Totem, editura Nemira, 2004

Repetițiile și teatrul reînnoit – secolul regiei, volum conceput și realizat de George Banu, traducerea Mirella Nedelcu-Patureau, editura Nemira, 2009.

MARIA SHEVTSOVA
traducere de Cristina Modreanu

LEV DODIN (1944–)

Reușitele lui Dodin ar fi de neînchipuit fără Malîi Drama Teatr (Teatrul mic) din St. Petersburg, pe care l-a condus din 1983. Nici o altă companie din lume azi nu este atât de strâns legată sau atât de exclusiv centrată pe lucrul intens, continuu și permanent împreună, cum este această companie. Ea a creat un limbaj comun pe baza unei continuități tip școală, Dodin antrenând trei generații de actori ai Institutului Teatral de Stat din Leningrad (acum Academia de Arte Teatrale din St. Petersburg) unde a început să predea din 1967. Malîi incorporează pe toată lumea, de la tehnicieni și mașiniști până la profesorii de voce, muzică, dans care ajută la pregătirea studenților lui Dodin și care continuă să-i antreneze și după ce aceștia devin profesioniști. Angajamentul de durată față de principiile colaborăriii definește dinamica de ansamblu unică a acestei companii alcătuite din 64 de actori și un total de 220 de oameni angajați.

Pentru Dodin, pregătirea actorilor nu poate fi redusă la "tehnică", "exercițiu" sau "metodă". Ea constă în "pregătirea inimii și a sistemului nervos", adică a sentimentului, senzației și receptivității senzoriale (in-

terviu nepublicat cu autorul, Paris, 8 aprilie 1994). Perspectiva lui este în mod larg stanislavskiană, până la aceea că Dodin crede că tehnica trezeşte emoţiile, dar critică "sistemul" stanislavskian, pe care îl vede ca fiind nimic mai mult decât un set de mecanisme ce împiedică actorii să se conecteze la cea mai intimă dintre sensibilităţile lor[1]. Sarcina actorilor este să atingă acea "vivacitate", care le activează creşterea şi declanşează o reacţie în lanţ de la actor la actor şi apoi la spectator – un proces pe care Dodin îl descrie ca pe o "infecţie", pentru a indica natura organică a acestuia. Mai presus de orice, antrenamentul dezvoltă evoluţia spirituală, intelectuală şi culturală a fiinţei umane care locuieşte actorul. Teatrul făcut de el/ea devine aşadar un loc cu posibilităţi similare de evoluţie şi pentru spectatori.

Studenţii care au absolvit în 1990 cu spectacolul *Gaudeamus* demonstrează abordarea lui Dodin centrată pe dezvoltarea actorului. Actorii au învăţat să înoate *brass* şi să cânte la diferite instrumente special pentru această producţie, cu care în anii 90 au avut turnee de mare succes în toată lumea, fiind acompaniaţi tot timpul de profesorii lor de muzică, care le monitorizau progresele. Atât de eficient era acest proces de învăţare continuă încât, când Dodin a început să repete *Piesa fără nume* de Cehov, în 1997 (cunoscută cu titlul de *Platonov*), actorii erau capabili să joace întregi bucăţi din ea la cel mai înalt nivel, ceea ce era destul de ciudat ţinând cont de faptul că începuseră foarte târziu. Reuşitele lor actoriceşti (de-acum absolvenţii erau cu toţii integraţi în companie) erau întrepătrunse, din punctul lor de vedere, cu creşterea lor personală (conversaţie cu Serghei Kurisev, Weimar, 7 iulie 1997).

Procesul de lectură poate servi şi el ca exemplu. Dodin şi actorii lui construiesc scenarii din romane, pe care şi le citesc unii altora de-a lungul anilor, în timp ce joacă producţiile aflate deja în repertoriu. Cititul cu voce tare ascute capacitatea actorilor de a se asculta unul pe altul în scenă; încurajează un răspuns imediat la o situaţie specifică şi improvizaţia în jurul acestui răspuns; şi îi ajută pe actori să facă descoperiri

[1] Un termen aflat la baza vocabularului lui Dodin, care, asemeni "limbajului comun" de mai sus nu poate fi legat de o singură dată. Toate traducerile sunt ale autoarei.

împreună, ceea ce, pe lângă faptul că întăreşte identitatea colectivă, îi inspiră să-şi extindă resursele personale de imaginaţie şi intelectuale prin alte şi alte lecturi. Lectura în grup a romanului *Demonii* de Dostoievski i-a condus pe actori prin tot ceea ce se spune că ar fi citit Dostoievski în timp ce scria cartea. Această cultură acumulată rezona apoi în scenele pe care le construiau actorii şi ghida percepţia critică a acestora. *Cevengur* (1998), după nuvela lui Andrei Platonov, a urmat un tipar similar. Actorii inventau mai multe scene pe care le prezentau apoi lui Dodin care observa, proba, stimula şi vorbea în general despre munca lor, în loc să comenteze direct asupra scenelor. Apoi, actorii asimilau contribuţia lui, procesând-o prin "sistemul lor nervos" înainte să vină cu noi propuneri. Treptat, Dodin regiza un spectacol alcătuit din scene, uneori întorcându-se la versiuni mai vechi, alteori anticipând unele noi, cu care actorii se jucau şi pe care le şlefuiau.

Un asemenea proces e de durată, dar are avantajul că sedimentează, în cadrul eforturilor de colaborare, toate experienţele comune traversate de participanţi pe parcursul trecerii timpului. Maturizarea lor este integral egală cu maturizarea muncii lor. Principala misiune a lui Dodin ca regizor e cel mai bine descrisă drept "catalitică": el îi îndeamnă pe actori să foreze prin straturile existenţei lor – inclusiv amintiri şi experienţe din subconştient – pentru a găsi în ei înşişi ceea ce joacă şi pentru a-şi stimula potenţialul existenţial şi creativ.

Jocul actoricesc, crede Dodin, e condus de „energii interioare", pe care el le descrie ca fiind "simţirea şi gândul care mişcă, nelinişteşte şi excită, şi nu ne dă pace"; energie nu înseamnă să fii zgomotos şi nervos, ci să pui întrebări acute, inteligente", care angajează acţiuni (interviu nepublicat cu autorul, St. Petersburg, 30 septembrie 1998). Actorul implicat într-un asemenea proces nu este pregătit/ încărcat să fie doar un interpret sau, şi mai rău, să execute dorinţa regizorului, ci devine ceea ce Dodin numeşte un "co-autor activ" al unei producţii, împreună cu întregul lui drum de căutare sau "călătorie de naştere" (interviu nepublicat cu autorul, Weimar, 9 iulie 1997). Înrudirea cu "naşterea" sau chiar cu "renaşterea" sunt parte integrantă din vocabularul lui Dodin şi constituente ale viziunii sale despre spectacol ca "organism viu" şi despre teatru ca loc de regenerare şi reînnoire spirituală – renaştere, în

unele sensuri ale cuvântului – pentru toți aceia angajați în producerea lui.

De vreme ce lucrul în comun este crucial pentru obiectivele companiei, se aşteaptă de la actori să participe la toate întâlnirile de lucru şi repetiții, indiferent dacă li se va cere apoi să joace într-o anume zi sau nu. Asta înseamnă că toată lumea împărtăşeşte descoperirile făcute într-o anumită scenă şi înțelege efectul de domino asupra lucrului în viitor. Participarea neîntreruptă este esențială, de asemeni, pentru că distribuția nu este prestabilită: combinații diferite de interpreți şi roluri sunt încercate pentru o nouă producție de-a lungul unui număr de ani, până când distribuția potrivită reiese din acest proces.

Repetițiile de la Malîi se mai deosebesc şi prin aceea că la ele participă profesori, asistenți, scenografi, directori de producție şi responsabili de decor, tehnicieni şi administratori, cu toții fiind co-autori ai operei. Ei anticipează ceea ce s-ar putea să fie necesar şi ajută indivizii sau grupul să depăşească dificultățile, să modifice alegerile care au fost făcute sau să propună unele noi. De exemplu, toată lumea a ales muzică pentru *Piesa fără nume,* aşa încât coloana sonoră dura inițial 12 ore. Profesorii au căutat coloane sonore, au transcris piese după înregistrări şi au transpus muzica în diferite chei sau registre vocale. Au ajutat apoi să se reducă întreaga cantitate de muzică la 3 ore şi jumătate, cât avea versiunea „finală" a spectacolului. Muzica rămasă este prezentă aproape non-stop în spectacol şi acoperă un larg spectru de genuri şi perioade – jazz, blues, piese clasice, romanțe ruseşti, arii de operă, valsuri, charlestone şi tango-uri – toate reflectând contribuția a diferiți oameni implicați în dezvoltarea spectacolului.

Pentru Dodin, repetițiile sunt adevărate spectacole, de aceea actorii dau tot ce pot în ele, ca şi cum ar fi deja în fața publicului. Repetițiile sunt şi o zonă de libertate necondiționată unde actorii şi regizorul se deschid unii spre alții prin improvizații şi prin ceea ce **Stanislavski** numeşte "studii". Dodin extinde scopul acestor studii prin munca fizică extrem de pretențioasă, în special balet şi acrobație, plecând de la premiza că articulația fizică uneşte mintea şi corpul, emoția şi gândul, intenția şi acțiunea, conştientul şi dorința sau motivația inconştientă, precum şi imaginația şi concepția artistică. El îi amestecă pe

Stanislavski cu **Meyerhold** urmând două principii meyerholdiene: a juca ceea ce simți în interior cu un puternic simț al fanteziei şi al proiecției teatrale; a juca fiind conştient de ceea ce generează comicul, ironia şi reflexivitatea față de material sau față de felul în care e jucat acesta.

”Teatrul de proză” e una dintre principalele inovații ale lui Dodin şi nu are nimic în comun cu tradiția rusească a adaptării scenariilor după romane. Actorii lui Dodin joacă un roman în integralitatea lui, scriind ceea ce până la urmă devine un scenariu prin intermediul procesului fizic. Pentru a face asta cu *Demonii*, de exemplu, a fost nevoie de mai mult de trei ani şi de nenumărate ore de repetiții. Acest material uriaş a fost redus apoi la aproximativ 20 de ore, apoi şi mai mult, la 8 ore şi împărțit în trei părți. Ceea ce a devenit în cele din urmă producția cu *Demonii* a trecut mai întâi prin mai multe faze, temele cărții, motivele şi problematica fiind subliniate în variate combinații. Dodin a ales, a tăiat şi a asamblat, aproape ca un editor literar, doar că el lucra cu oameni vii. Câteva spectacole potențiale au fost înlăturate în timpul acestei cercetări intense, dintre care multe demne de a ajunge la public (conversație cu Nikolai Lavrov, St. Ptersburg, 29 septembrie, 1998).

Repertoriul teatrului Malîi este compus în general din ”teatru de proză”. Spectacolul său memorabil, *Frați şi surori* (1985) se bazează pe trilogia lui Fiodor Abramov despre greutățile vieții de țăran din nordul Rusiei la sfârşitul celui de al doilea Război Mondial. Dodin regizase deja *Casa* de Abramov în 1980 la Malîi. În afară de titlurile amintite până acum – *Demonii*, *Cevengur* şi *Gaudeamus* (după romanul din 1988 al lui Serghei Kaledin, ”Batalionul de construcție”) – mai este de notat *Claustrofobia* (1994), creat de studenții din *Gaudeamus* ca un colaj din fragmente de ficțiune contemporană, construit cu ajutorul idiom-urilor baletului şi operei. Actorii desfid limitele fizico-spațiale. Ei se cațără pe pereți şi se leagănă periculos sau chiar trec de-a dreptul prin ziduri. Păşesc pe cornişe şi dansează pe bare. Bărbați dansează pe poante. Dialogurile sunt cântate. Instrumente cu corzi sunt folosite în scop satiric, comentând pe marginea realităților social-politice. Într-o scenă foarte amuzantă ele sunt folosite ca instrumente medicale de către ”doctori” care încearcă să trezească la viață cadavrul lui Lenin.

Piesele propriu-zise au mai puțin prioritate, deşi în anii 60 şi 70 Dodin a montat diferite piese sovietice ”dizidente”, alături de piese de Tennessee Williams şi Gerhart Hauptmann; în 1987 a pus în scenă *Stele în lumina dimineții* de Serghei Galin. Având loc în Moscova lui 1980 în timpul Olimpiadei, *Stele*... are ca subiect prostituția, beția, violența şi violul. Stilul de joc extrovertit este întrețesut cu momente de frumusețe elegiacă, inclusiv prima scenă de dragoste implicând nuditate din istoria teatrului rusesc. A fost prezentat odată cu *Frați şi surori* în cadrul turneului în Europa de Vest din 1988, Malîi având să devină după aceea cea mai solicitată companie rusească pentru turnee, după Teatrul de Artă din Moscova. Dodin a mai regizat *Ulciorul sfărâmat* al lui Kleist, *Patima de sub ulmi* de O'Neill în 1992 şi Cehov, singurul dramaturg clasic care l-a interesat, cu *Livada de vişini* (1994), urmată de *O piesă*, *Pescăruşul* (2001) şi *Unchiul Vanea* (2003).

Producțiile lui Dodin cu piese de Cehov se concentrează pe incertitudine, precaritate, egocentrism, cruzime şi dragoste înşelată. *Livada de vişini* este cea mai sumbră dintre ele, intențiile montării fiind incapsulate în decorul lui Eduard Kochergin: un bloc de triptice negre, ecrane, coridoare, uşi, ferestre şi altare, pe care mâini nevăzute le sfâşie la sfârşitul spectacolului, lăsând în urmă doar ramele goale, ca pragurile unei case căzute în ruină. Crengi înflorite sunt atârnate în spatele ferestrelor transparente, legând exteriorul de interior, livada de casă, starea fizică a personajelor de cea mentală. Construcția se prăbuşeşte în jurul lor mai limpede decât atunci când personajele dansează înăuntru şi în afara casei lor din minte. Dodin evită patosul, ca în toate producțiile lui după Cehov, şi caută puterea de generalizare în anumite împrejurări întrupate de actori. Teatrul, în viziunea lui, îşi împlineşte cel mai important scop al său atunci când le arată oamenilor umanitatea lor comună.

Simbioza dintre regie şi scenografie din *Livada de vişini* este un principiu general pentru Malîi. Decorul lui Kochergin pentru *Frați şi surori*, alcătuit dintr-o serie de platforme şi trunchiuri de copaci, îi permite lui Dodin să schimbe timpul, spațiul, scenele, situația şi acțiunea într-o clipă. Lemnele devin o colibă, o casă de baie, un câmp de grâu, o platformă pe care se strânge grâul pentru Stat, lăsându-i pe săteni înfometați, un perete pe care aceştia se uită la filme de propagandă sau un pod unde

fac dragoste. În *Demonii* un sistem de plăci şi scripeţi sugerează ascunzişurile şi cotloanele mahalalelor oraşului în care personajele se torturează şi se urmăresc unele pe altele, în unele cazuri până la nebunie sau chiar moarte. În *Piesă fără nume*, cu un decor de Alexei Poray-Koshits care a mai semnat şi decorul pentru *Gaudeamus*, *Claustrofobia*, *Cevengur* şi *Pescăruşul*, apa este elementul predominant. Actorii înoată în ea, cântă la instrumente în apă, în timp ce înoată, se sărută şi dansează în ea, lasă lumânările să plutească pe apă. Platonov, protagonistul, este prins la un moment dat într-o plasă în apă, ca un peşte. În afară de a sugera o proprietate la ţară, apa este o metaforă pentru viaţă, disperare şi moarte, precum şi pentru ideea centrală a producţiei, aceea că, la fel ca în timpul lui Cehov, oamenii de azi sunt în voia sorţii într-o lume nesigură.

Scenele sunt întotdeauna interconectate, chiar dacă din motive diferite. Compoziţia fără întreruperi din *Fraţi...* este simfonică, iar ritmurile ei, frazarea şi cadenţa se schimbă în acord cu secţiunea, mişcarea sau motivul. În *Demonii*, muzica e aceea care canalizează atenţia înspre concentrarea actorilor şi intensitate. În *O piesă...*, Dodin conduce mai multe scene simultan. Câteva scene sunt vorbite în acelaşi timp. Faptul că se cântă într-o scenă nu înseamnă că nu se vorbeşte într-o scenă concurentă. Simultaneitatea nu numai că are puterea de a crea dimensiuni multiple, atât vizual cât şi spaţial, dar structurează şi muzica. Inovaţiile lui Dodin din *O piesă...* confirmă credinţa lui că teatrul este fără limite, cu condiţia ca actorii care îl fac să se dezvolte dincolo de presupusele lor limite fizice. El îşi antrenează actorii să fie versatili şi virtuozi, şi le inculcă virtuţile agilităţii mentale, flexibilităţii, îndrăznelii şi asumării de riscuri, precum şi sentimentul că sunt capabili să facă orice.

Reuşitele lui Dodin ca regizor includ montările lui de operă: *Electra* de Richard Strauss la Salzburg (1966), *Lady Macbeth din Mtensk* de Şostakovici la Florenţa (1998), *Regina spadelor* de Ceaikovski la Amsterdam (1998), *Mazepa* de Ceaikovski la Milano (1999), *Demonul* de Anton Rubinstein la Paris (2003), *Otello* de Verdi la Florenţa (2003) şi *Salomea* de Richard Strauss la Paris (2003). La fel ca Stanislavski şi Meyerhold înaintea lui, Dodin caută în această artă ce le cuprinde pe celelalte în mod sincretic teatralitatea veritabilă. Aceasta înseamnă că

tratează opera ca şi cum ar fi teatru vorbit şi pe cântăreți ca şi cum ar fi actori. Mai înseamnă şi că permite muzicii şi acțiunii dramatice să-şi îndeplinească fiecare funcția, şi nu doar să se ilustreze una pe alta. În aceste privințe, Dodin li se alătură lui Brook şi Strehler care au dus mai departe ceea ce Stanislavski şi Meyerhold începuseră.

Alte lecturi:

Autant-Mathieu, Marie-Christine (1994) *Le théâtre russe après URSS*, Théâtre/Public 116; 21-39, section on Dodin and Malîi Teatr: 31-35

Dmitrevskaya, Marina (1986) – *Ishchem my sel, ischchem my bol etoi zemli/ Căutăm sare, căutăm durerea acestui pământ*, Teatr, nr. 4 89-102.

În românește:

Shevtsova, Maria (2004) *Dodin şi Teatrul Malîi: Calea spre performanță*, Londra şi New York: Routledge (versiunea în limba română a apărut în 2008 la editura Fundației Culturale "Camil Petrescu", traducerea Andreea Popescu).

Călătorie fără sfârşit. Reflecții şi memorii Lev Dodin, ediție de John Ormrod, cuvânt înainte de Peter Brook, traducerea Cătălina Panaitescu, Fundația Culturală „Camil Petrescu" şi Editura Cheiron, 2008

MARIA SHEVTSOVA
(traducere de Cristina Modreanu)

ELIZABETH LECOMPTE (1944–)

LeCompte este directorul artistic al Wooster Group din 1975. Compania cu sediul în Performing Garage, New York, a devenit celebră pentru reconstrucțiile radicale ale textelor canonice, folosirea extensivă a tehnologiei pe scenă și abordarea subversivă a identității în spectacole. LeCompte a fost în centrul acestei munci, regizând 14 producții de teatru și dans, patru filme și trei piese radio în 28 de ani de viață ai companiei, câștigându-și reputația pentru felul inteligent și curajos în care s-a angajat în confruntarea cu canonul teatral. Elinor Fuchs a afirmat că opera lui LeCompte "anunță *performance*-ul[1] ca fiind terenul elementelor primordiale"[2]. E cu siguranță adevărat că opera lui LeCompte e caracterizată de interesul ei pentru efectele politice ale reprezentației teatrale și demonstrează o conștiință acută a felurilor în care punerea în discuție a identității pe scenă poate influența atitudinea spectatorilor față de rasă, gen și sexualitate. *Performance*-ul este atât materialul estetic cu care lucrează LeCompte, cât și ținta politică pe care ea o interoghează și o critică.

Ar fi o greșeală să o menționezi doar pe LeCompte ca regizor fără să ții cont de natura colectivă și colaborativă a muncii din cadrul Wooster Group. Regia lui LeCompte își are rădăcinile inextricabile în impulsurile creative ale companiei întregi, și o analiză a muncii ei trebuie să țină cont de procesele prin care compania Wooster Group s-a dezvoltat și a performat pe scenă. Producțiile companiei sunt realizate pe parcursul a aproximativ doi ani fiecare și nu numai interpreții, ci și tehnicienii, designerii, dramaturgii, traducătorii și administratorii sunt implicați în procesul creativ de la bun început. Greșelile, descoperirile accidentale și glumele contribuie la dezvoltarea și găsirea de noi forme, la reformularea

[1] Nota traducătorului: pentru clarificarea termenului intraductibil în limba română vezi prefața la volumul *Performance. Introducere și teorie* de Richard Schechner, traducere Ioana Ieronim, Colecția FNT, Editura UNITEXT, București 2009.

[2] (1996) The Death of Character: Perspectives on Theater After Modernism, Bloomington și Indianapolis: Indiana University Press: 174

materialului ce stă la baza spectacolelor de-a lungul anilor. LeCompte lucrează mai degrabă ca un editor de film decât ca un autor tradițional de teatru. În repetiții ea editează și dă o formă materialului dezvoltat prin contribuția interpreților, mai degrabă decât să impună o viziune construită în avans, înainte de acest moment. De aceea, e potrivită referința la Wooster Group și nu la LeCompte singură, fiindcă se recunoaște astfel natura colaborativă a structurii și abordării acestei companii.

Wooster Group a devenit faimoasă pentru abordarea deconstructivistă a identității. Compania interoghează atitudini esențializate față de sex, rasă și corp, subminând și fragmentând prezența actorului pe scenă și construind în mod conștient corpuri inautentice în spectacole. Televizoare, ecrane tip plasmă, microfoane pe stative metalice proliferează, permițând interpreților să-și demonstreze calitățile actoricești prin obiecte tehnice și să folosească tehnologia pentru a produce o viziune mediată și distorsionată a corpului uman. Compania este faimoasă, deasemenea, și pentru felul controversat în care și-a însușit diferite stiluri de joc și "corpuri": tehnicile teatrului japonez sau ale ministrelilor mascați[3], ale vodevilului și burlescului, ale dansului contemporan și ale filmului popular. Grupul accentuează și exagerează artificialitatea acestor "corpuri" asumate din punct de vedere rasial, istoric și al diferențelor de sex, și își recunoaște propria inabilitate de a oferi noi identități în locul celor vechi, represive. Ei contestă stereotipurile tocmai prin felul subversiv și hiperbolic în care li se conformează.

În timp ce compania abordează teatralitatea ca pe o caracteristică principală a identității, există și o senzație de regret în munca lor, față de fapul că inevitabil corpurile sunt mediate prin reprezentare. Asta se vede de obicei în tipurile de "corpuri" pe care compania alege să le exploreze în spectacole. Wooster Group a implicat teatrul în formarea unor ierarhii ale identității, legând tradițiile ministrelilor mascați de rasismul societății americane, prin interogarea reprezentării reducționiste a feminității în texte canonice și prin examinarea modalităților în care tehnologia poate construi și poate trata corpul uman ca pe o problemă medicală în cultura

[3] Nota traducătorului: grupuri de ministreli care purtau un machiaj special, pentru a figura o persoană de culoare, practică astăzi dezavuată retroactiv de militanții pro-corectitudine politică.

post-SIDA. Abordarea complexă a companiei față de reprezentarea identității a fost articulată în feluri diferite: explorarea specificului ministrelilor mascați în spectacole precum *Route 1&9* (1981), *LSD* (*Just the High Points...* 1984), *The Emperor Jones/Împăratul Jones* (1993), *Hairy Ape/Maimuța păroasă* (1995), angajarea tehnicilor de scenă japoneze în *Brace up!/ Pregăteşte-te!* (1991) şi *Fish Story/Povestea peştelui* (1994), folosirea tehnologiei ca modalitate de mediere şi meditație pe tema genului în producții precum *House/Lights/Casă/ Lumini* (1999) şi *To you, the Birdie/Pentru tine, Birdie* (2002).

Un exemplu de combinare a esteticii *blackface*[4] cu caracteristicile orientale, în vederea construirii unei viziuni subversive a identității rasiale pe scenă este *The Emperor Jones/ Împăratul Jones*. Piesa expresionistă a lui Eugene O' Neill are ca subiect un evadat african-american, Brutus Jones, care devine împăratul tiranic al unei insule din Caraibe. Dacă piesa lui O' Neill fusese lăudată în 1920 pentru că avea un rol principal pentru un actor de culoare, în 1990 critica de teatru o respingea pentru stereotipizarea rasială a identității cetățenilor de culoare. Spectacolul Wooster Group complica reprezentarea rasială prin distribuirea în rolul principal a lui Kate Valk, mascată pentru a juca rolul personajului de culoare, în timp ce Willem Dafoe juca rolul comerciantului alb din Cockney, Smithers, purtând pe față un machiaj alb semănând cu o mască Kabuki. Amândoi actorii erau îmbrăcați în haine inspirate din cele ale samurailor japonezi, ceea ce îndepărta producția de un portret naturalist sau realist al identității rasiale.

Producția semnată de LeCompte arăta că identitatea rasială este produsă prin intermediul spectacolului. Fața înnegrită a lui Valk părea să reprezinte pur şi simplu personajul negru din centrul piesei. Totuşi, alături de fața complet albă a lui Dafoe, folosirea măştii negre funcționa nu ca o redare literală a negritudinii, ci ca o mască teatrală. Producția denaturaliza rasa plasând una lângă alta pe scenă două pete de culoare, ambele în mod evident artificiale, subminând presupunerea că masca neagră a lui Valk ar fi fost o redare mimetică a negritudinii "reale". Rasa

[4] Nota traducătorului: tradiție teatrală americană populară în secolul al XIX-lea, implicând o mască purtată de interpreți atunci când jucau un personaj de culoare.

devenea un spectacol social şi teatral, iar faptul că restul corpurilor performerilor rămâneau nevopsite menţineau acest efect, amintind spectatorilor că feţele colorate ale actorilor reprezentau un construct teatral, mai degrabă decât unul biologic. Despărţind culoarea de rasă şi arătând cum se poate construi identitatea rasială dintr-o serie de semne vocale şi gestuale, mai degrabă decât prin caracteristici înăscute ale corpurilor colorate, Wooster Group arăta cum corpul rasial este (parţial) produs prin practica teatrală. Fenomenul teatral al *ministrelilor negri* nu era criticat ca o reprezentare lipsită de acurateţe a rasei, ci arătat ca fiind o adâncă şi tragică practică performativă formatoare, ce generase contururile indentităţii albe şi negre în societatea americană. Producţia lui LeCompte încerca să afle care sunt felurile în care rasa este reprezentată pe scenă şi în ochii publicului, cercetând cum textul lui O'Neill – şi potenţial propria ei producţie – ar putea media felul în care spectatorii se poziţionează faţă de identitatea rasială.

Spectacolul a avut ca ecou observaţiile istoricului Eric Lott despre efectele formative ale fenomenului *ministrelii negri*:

> *"Era greu să vezi originalul fără să-ţi aminteşti, fie şi defavorabil, de copie, de acea "versiune oficială" care-şi făcuse efectiv munca de acoperire culturală. La fel de sigur, copia nu putea fi văzută fără să-ţi amintească de original".*[5]

Interogarea teatrală a Wooster Group în legătură cu "masca albă şi masca neagră" a avut ca efect important destabilizarea binomului rasial, prin aceea că făcea nu numai negritudinea, ci şi reversul acesteia să pară ciudate pe scenă. Totuşi, compania a fost criticată pentru abordarea unei formule teatrale rasiale, iar unii critici au respins creaţia lor ca pe o experimentare formalistă care avea prea puţin de-a face cu experinţele trăite provenite din diferenţele rasiale. Opera Wooster Group se află pe muche de cuţit între subminarea şi afirmarea stereotipurilor pe care le investighează, ceea ce le-a atras controverse fiindcă nu au respins în mod deschis şi clar fenomenul *ministrelilor negri.* Investigarea stereotipurilor

[5] (1993) Love and Theft, Blackface Ministrelsy and the American Working Class, Oxford University Press: 115

rasiale de către companie dezminte dezaprobarea lor față de efectele formative ale *performance*-ului, asumându-şi în acelaşi timp riscul să afirme tocmai inechitățile rasiale pe care le interoghează.

Felurile complexe şi problematice în care LeCompte şi Wooster Group investighează identitatea sunt de asemenea vizibile în *Pentru tine, Birdie*, o producție după *Fedra* lui Racine. Textul lui Racine era întrerupt de "măşti" tehnologice, *voice-over*-uri, corpuri "modificate pentru a părea ciudate" şi dans contemporan, totul pentru a provoca o meditație pe tema fascinației contemporane pentru imaginea corpului şi pentru celebritate în cultura Occidentală. Tragedia neo-clasică a lui Racine despre dragostea ilegitimă era transformată într-o tragedie contemporană a epocii media. LeCompte punea textul lui Racine sub semnul întrebării pentru viziunea profund problematică a sexualității feminine şi sonda obiectivarea corpului feminin în piesa lui Racine. Tehnologia, aflată în centrul practicii estetice a Wooster Group, devenea o capcană în acest spectacol, mediind şi limitând subiectivitatea feminină pe scenă.

Atât Valk, care juca Fedra, cât şi Frances McDormand, care juca Oenone purtau corsete sufocante stil secolul al XVII-lea, iar coatele le erau legate de corsete, limitându-le mişcările în partea superioară a corpului. Corsetul lui Valk avea şi două mânere metalice în spate, pe care servitorii ei le foloseau pentru a o muta în scenă, pentru a o pune în diferite poziții, sau pentru a o aşeza într-un scaun de baie, unde aveau grijă de ea, ajutând-o cu clisme şi pungi colostomice să defecheze şi să urineze. Spectacolul corpului feminin adus în stare de neajutorare de efectele constrângătoare ale misoginismului era menținut şi mai departe prin faptul că actorul Scott Sheperd spunea toate replicile Fedrei, lăsând-o pe Valk să devină o figură tăcută şi neajutorată fizic, rostind cuvinte spuse de o voce masculină. Folosirea video-ului continua legătura făcută de spectacol între reținere şi „dare în spectacol", despărțind vizual corpurile performerilor în jumătate pe ecrane, forțându-i să mimeze părți din propriile corpuri. Corpul lui Valk devenea un spectacol şi pentru ea însăşi, de vreme ce mima pe video înregistrări ale propriilor picioare, ce corespundeau cu corpul Fedrei ca spectacol al tragediei şi feminității, incapabil de alte acțiuni fizice decât aceea de a se lăsa privit.

Meditația spectacolului cu privire la identitatea fizică se extindea şi asupra performerilor masculini, cu Ari Flakios ca Hipolit înghețând în diferite poze asemănătoare statuilor greceşti şi cu Dafoe ca Tezeu arătându-şi masculinitatea prin mişcări de body building şi distorsiuni groteşti ale torsului şi coastelor. Dacă feminitatea era punctul central de interes al spectacolului, masculinitatea era şi ea arătată ca fiind prinsă în capcană, imobilizată de efectele medierii. Cu toate că Wooster Group critica construcția lui Racine ce delimita sexele, ei nu ofereau o alternativă. Totuşi, natura hiperbolică a spectacolelor lor însemna că producția oferea posibilitatea de a marca drept "greşite" delimitările pe criterii de sex şi de a deturna hegemonia aparent inevitabilă a acestora. În *Pentru tine, Birdie*, stereotipiei de gen i se rezista de-a lungul întregii desfăşurări a spectacolului, o strategie care, asemeni folosirii fenomenului *ministrelilor negri* presupunea riscul de a confirma valorile pe care grupul căuta să le submineze.

Wooster Group arată natura mediată a identității ca fiind inevitabilă în mod tragic. În timp ce examinează rolul teatrului în formarea de identități, identitățile pe care le explorează sunt frecvent negative. Reprezentarea este implicată în producerea măştilor groteşti ale ministrelilor, a imaginilor represive şi limitatoare ale genului, ale corpurilor văzute ca problemă medicală din epoca post-SIDA şi ale corpurilor distorsionate din epoca celebrității. Un critic a descris faimoasa folosire a efectelor multi-media de către trupă drept o abordare "aproape tehnocentrică"[6], iar compania ar putea fi calificată şi ea ca "aproape teatro-centrică". Dacă grupul arată identitatea ca fiind în mod inevitabil construită şi mediată prin reprezentație, efectele distopice ale muncii lor vin tocmai din senzația că ei deplâng şi condamnă acest fapt. Wooster Group arată teatralitatea ca fiind *singurul* mod al identității disponibil într-o lume mediată şi post-industrială. Chiar şi aşa, există un permanent simț al pierderii în lumea lor teatrală, o senzație de disperare în fața efectelor irezistibile ale reprezentației. Wooster Group ne arată teatralitatea ca fiind o tragedie din care nu poți scăpa.

[6] Kalb, Jonathan (1998) "Theater", New York Press, 25-31 Martie: 6

Alte lecturi:

Aronson, Arnold (2000) *American Avant-Garde Theatre: a History*, London, Routledge

Auslander, Philip (1992) *Presence and Resistance, Postmodernism and Cultural Politics in Contemporary American Performance*, Michigan: Michigan University Press

Butler, Judith (1990) *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York şi Londra, Routledge

– (1993) *Bodies That Matter: on the Discursive Limits of "Sex"*, New York şi Londra, Routledge

Savran, David (1988) *Breaking the Rules, The Wooster Group*, New York, Theatre Communications Group

AOIFE MONKS
traducere de Cristina Modreanu

JIM SHARMAN (1945–)

La mijlocul anilor 1970, Jim Sharman, un regizor de succes al scenei londoneze care nu avea nici treizeci de ani împliniți, unul dintre primii artişti care au inspirat apariția unui nou gen popular de musicaluri şi cu un film de mare succes la activ, a luat decizia ciudată de a se întoarce în Australia. Această decizie nu avea legătură cu refuzul unei cariere internaționale de succes, ci cu hotărârea de a crea la antipozi o cultură teatrală care să iasă din introspecție şi să privească către lumea din afara ei. Scopul său era acela de a sintetiza şi de a creşte un teatru indigen, combinând influențele venite din Europa continentală şi Asia, gravitatea formală a tragediei clasice şi vigoarea carnavalescă a scenei elisabetane. Semnificația activității sale artistice este atât de mare, că nu este o exagerare să îi atribuim lui Sharman rolul de forță conducătoare a unei întregi generații de oameni de teatru australieni – actori, regizori, scriitori, scenografi – şi de a fi, împreună cu Lighthouse Company din

Adelaide, cel care a furnizat (lucru care nu a mai fost realizat de atunci încoace) un model de a face teatru în Australia.

Să scrii despre Jim Sharman înseamnă să scrii neapărat despre legătura sa cu piesele dramaturgului Patrick White şi cu opera scenografului Brian Thompson – Sharman însuşi scoate în evidenţă spectacolul său din 1979 cu piesa epică a lui White, *A Cheery Soul/ Un suflet vesel*, pusă în scenă la nou înfiinţata Sydney Theatre Company, drept momentul definitoriu atât pentru cariera sa, cât şi pentru teatrul australian, în general. "Sufletul vesel" al piesei lui White, Miss Docker, era un personaj inspirat de o vecină a sa – o făcătoare de bine ce aducea cu ea numai dezastru, în orice loc al suburbiei australiene ficţionale prin care trecea. Spectacolul cu aceeaşi piesă pus în scenă la Melbourne la începutul anilor 1960, care se străduise să fie o reprezentare naturalistă a indicaţiilor de scenă (didascaliilor, *n. trad.*) bogate făcute de autor, se împotmolise în încercarea de a rezolva atât tema piesei – o meditaţie tragică a puterii distructive a binelui atunci când capătă proporţii militante – cât şi abordarea poetică a lui White a întunecatului teren psihologic expresionist.

Spectacolul lui Sharman a fost pus la Drama Theatre din cadrul Operei din Sydney, un teatru care avea o scenă de adâncime redusă, cu o deschidere largă a avanscenei, şi o sală cu rânduri abrupte de scaune înalte. Gândit iniţial ca o sală de cinematograf, spaţiul fusese transformat în sală de teatru, iar culisele strâmte şi vizibilitatea proastă îi creaseră reputaţia unui spaţiu de lucru dificil. Sharman şi Thomson s-au hotărât să ignore sugestiile lui White, confruntând în schimb publicul cu o cortină de fier, pe care era pictată distribuţia, asemeni unui afiş imens pentru un spectacol vodevil. La ridicarea acesteia, actorii erau împrăştiaţi pe toată suprafaţa scenei goale scăldată în lumină, pe care nu se afla decât un pian. Un acord uşor marca momentul în care toţi locuitorii Sarsaparillei, mai puţin Miss Docker, se întorceau cu faţa la public. Continuau să stea nemişcaţi pe parcursul celui de-al doilea acord, iar la al treilea, Miss Docker, jucată de Robyn Nevin, se întorcea şi ea către public, cu faţa încremenită într-un strigăt mut.[1]

Schimbările de scenă se făceau cu ajutorul unei jumătăţi de cortină trase de Nevin.

Pe marginea scenei erau aşezate bănci, pe care actorii se aşezau atunci când nu erau implicaţi direct în acţiune. Accentul brechtian pus pe teatralitatea reprezentaţiei permitea elementelor non-naturaliste ale piesei să devină o parte naturală a vieţii de pe scenă, mărind atenţia publicului asupra limbajului şi a caracterizării personajelor. Actorii jucau deseori direct cu sala, comentând acţiunea şi evenimentele cu ajutorul unei tehnici care genera conceptul unei realităţi imaginate. Lumea piesei era în acelaşi timp reală şi imaginară, obişnuită şi fantastică, cum numai viaţa din teatru poate fi.[2]

În felul acesta Sharman l-a adus pe **Brecht** pe scena teatrală australiană – nu pe cel didactic şi auster, ci un Brecht fecund teatral; un Brecht ce venea prin intermediul carnavalului, fantasticului, poeticului. Privind către în afară, în direcţia teatrului european continental reprezentat de Genet, Lorca, Wedekind şi Strindberg, Sharman dorea să rupă cu ceea ce el numea insularitatea anglo-centrică care domina scena de la antipozi, căutând să găsească o voce australiană autentică, să creeze un teatru indigen, care, după spusele lui David Marr, să fie unul "al mitului şi al magiei, la care se adăuga un strop de vodevil".[3]

Sharman şi White s-au întâlnit în anul 1966. White s-a trezit "într-o noapte, condus legat la ochi" la un teatru '"cam soios"[4] pentru ca să vadă "un spectacol de revistă de actualitate intitulat *Terror Australis,* pe care un critic respectat îl desfiinţase."[5] Spectacolul era, în cuvintele lui White, un cabaret politic "abraziv, ce împroşca cu rahat", în care publicul era mânat spre staulul de oi, "în timp ce întreaga distribuţie stătea pe scenă behăind imnul naţional."[6] Regizorul se numea Jim Sharman, proaspăt absolvent al National Institute of Dramatic Art (NIDA – Institul Naţional de Artă Dramatică) din Sydney. Puternic impresionat de experienţă, White a scris un articol ce respingea cronica negativă a criticului,

[1] Marr, D. (1991) *Patrick White: A Life, Sydney*: Random House: 588.
[2] Ackerholt, M. corespondenţă personală.
[3] Marr (1991: 570).
[4] White, P. (1991) *Flaws in the Glass: A Self-Portrait*, London: Jonathan Cape: 247.
[5] Ibid.: 247.
[6] Marr (1991: 559-560).

iar câteva luni mai târziu s-a pomenit tras de guler în faţa unui magazin de discuri de către un "tânăr îmbrăcat neglijent, în jeanşi, tricou şi adidaşi."[7] Era Sharman, care vroia să-i mulţumească pentru că îi apărase, în presă, spectacolul. După ce au schimbat câteva cuvinte s-au despărţit, White neimaginându-şi că cei doi – scriitorul de vârstă mijlocie, confirmat deja ca valoare, şi "copilul minune al teatrului australian, idolul tinerei generaţii"[8] – se vor mai întâlni vreodată. Cu toate acestea, aşa cum notează Katherine Brisbane, Sharman era "la fel de preocupat ca şi White de sarcina de a comunica în termeni fizici tabloul imaginaţiei."[9]

Steaua lui Sharman era deja în urcare. În anul 1967 a regizat *Don Giovanni* pentru Elizabethan Trust Opera Company, pe care l-a pus în scenă pe o imensă tablă de şah, montare care a îndepărtat publicul conservator, atrăgându-l pe cel tânăr. Antreprenorului Harry M. Miller i-a plăcut ceea ce a văzut şi l-a invitat pe Sharman să regizeze producţia locală a musicalului *Hair*. Una dintre moştenirile lăsate de acea producţie a fost susţinerea ulterioară, de către Sharman, a ideii distribuţiei "multiculturale" (o temă care-l atrăgeau către teatrul lui Genet). Sharman însuşi enumeră printre contribuţiile aduse de el teatrului australian şi acceptul său pentru distribuirea actorilor care nu erau de origine anglo-saxonă într-o gamă mare de roluri, de la Maria Magdalena până la Ariel. *Hair* a fost un succes fantastic; după producţiile din Melbourne, Tokyo şi Boston, Miller şi Sharman şi-au continuat colaborarea cu premiera australiană a piesei *Jesus Christ Superstar*. Scenografia a fost realizată de către Brian Thomson, marcând astfel începutul a ceea ce comentatorul Martin Thomas numea drept "cea mai puternică colaborare regizor-scenograf din teatrul australian."[10] Scenografia lui Thomson era extraordinară: o fantezie constructivistă pe mai multe nivele, realizată din perspex (plexiglas) şi crom chiar pe avanscena imensă a Capitol Theatre din Sydney, pasarele ce se conectau la înălţime, cabine tubulare

[7] White (1981: 244).

[8] Ibid.: 245.

[9] Brisbane, K. (1985) 'Introduction' la *Patrick White: Collected Plays Volume 1*, Sydney: Currency Press: 7.

[10] Thomas, M. (1989) 'Brian Thomson: Picturing the Stage(s)'. *New Theatre: Australia* 12: 19-25.

de lift şi scări răspândite peste tot, întregul teatru fiind îmbrăcat într-un maro dens, ciocolatiu. În numărul de deschidere, Iuda Iscarioteanul ţâşnea dintr-un dodecaedru imens, urmărit ca de o umbră de doi dansatori care îi imitau fiecare mişcare. Producţia a avut un succes imens: atât de mare că Tim Rice şi Andrew Lloyd Weber, libretistul şi compozitorul, i-au invitat pe Sharman şi pe Thomson să vină la Londra. Aici cei doi au colaborat cu expatriatul neozeelandez Richard O'Brien la producţia spectacolului *The Rocky Horror Show* (1973), o satiră adusă science-fiction-ului de serie B, pe care l-au pus în scenă la teatrul Royal Court. De la acest spectacol a pornit, desigur, filmul artistic regizat de Sharman, care i-a adus recunoaşterea internaţională, *The Rocky Horror Picture Show* (1975). Poate părea destul de neobişnuit, dar cel care urma să pună în valoare piesele lui Patrick White era chiar acest tip *cool*, "idolul tineretului", aflat mereu în priză.

La întoarcerea în Australia, Sharman a pus în scenă piesa lui White intitulată *The Season at Sarsaparillia/ Un sezon la Sarsaparillia* (1976) la Old Tote, teatrul subvenţionat din cadrul Sydney Opera House. Succesul acesteia l-a făcut pe White să lucreze la o nouă piesă, *Big Toys/ Jucării mari*, regizată de Sharman în anul următor, cu scenografia lui Thomson. Producţia "semăna cu *The Rocky Horror Show* în ceea ce priveşte gradul de sofisticare al regiei", scria un comentator; "Ultimele piese ale lui White au devenit din ce în ce mai mult paralele literare la *The Rocky Horror Picture Show*… (integrând) un element de histrionism vizual".[11] Ediţiile publicate ale textelor dramatice includeau acum în indicaţiile de scenă (didascaliile) autorului, descrierea scenografiei lui Thomson şi Sharman. Spectacolul cu piesa lui Strindberg *Visul* (1977), pus în scenă la NIDA, pentru care Sharman a creat o plajă cu dune de nisip, care se revărsa către public, l-a impresionat atât de mult pe White, că i-a dedicat acestuia ultima sa capodoperă, *The Twyborne Affair/ Afacerea Twyborne*.

[11] Kruse, A. (1981) 'Patrick White's Later Plays' , în Holloway, Peter (ed.) *Contemporary Australian Drama*, rev. edn, Sydney: Currency Press: 310.

În aceste producţii Sharman exploata o sursă de teatralitate care nu avea nimic în comun cu naturalismul şi "decorurile teatrului de repertoriu" ce reprezentau stilul companiei Old Tote. Ceea ce Kruse identificase drept "spirit vizual histrionic", pentru Sharman reprezenta esența teatralității: aceea că publicul de teatru vede, mai înainte de a asculta. Sharman sugerează că realizările sale cu noul gen de teatru muzical de la începutul anilor 1970 trebuie înțelese mai degrabă în termeni brechtieni decât în cei ai tradiției teatrului muzical de pe Broadway: teatrul lui Sharman era, de la început, unul gestual, influențat în parte de respectul pe care acesta îl avea față de **Brecht** (şi de linia expresionistă care venea de la Shakespeare, prin Strindberg, Wedeking şi **Reinhardt** către Brecht) dar prezentând şi alte influențe, precum fascinația teatrului asiatic, pe care Sharman avusese prilejul să-l cunoască în timpul unei vizite de studiu în Japonia, la sfârşitul anilor 1960. Sharman vorbeşte şi despre propriile sale experiențe cu teatrul muzical (cât de captivat a fost ca adolescent de producția din anii '60 a musicalului *Oliver!*), şi, poate cel mai semnificativ, despre carnaval şi vodevil. "Am crescut", scria Sharman, "într-o lume a spectacolelor itinerante, a carnavalurilor, circului, trupelor de box, a acrobaților chinezi şi a vodevilului de bâlci … meciuri de box care se țineau în corturi acoperite cu rumeguş (o experiență potrivită pentru Strindberg!), acrobați chinezi în pijamale de mătase ce învârteau farfurii, pentru ca apoi, cu pieptul gol, să sară prin cercuri de foc." Tot acest teatru non-verbal constituia un fel de dans comunicat fără cuvinte, un dans dincolo de cuvinte.[12]

Aceasta este o genealogie de spectacol care nu vine pe filieră literară: Sharman îşi aduce aminte de spectacolele itinerante de circ ale familiei Sorlie, rămăşițe ale perioadei de avânt a vodevilului australian de la sfârşitul secolului nouăsprezece.[13] În vacanță Sharman lucra pentru tatăl său, adunând public pentru spectacolul acestuia de box, în sunetul bătăilor de tobă. Nu e de mirare că pentru spectacolul său de absolvire

[12] Sharman, J. (1996) 'In the Realm of Imagination: An Individual View of Theatre', *Australasian Drama Studies* 28: 22-23

[13] Vezi Waterhouse, R. (1990) *From Minstrel Show to Vaudeville: The Australian Popular Stage 1788 – 1914*, Kensington, NSW: New South Wales University Press.

a NIDA, Sharman a propus *Opera de trei parale*, cu un decor ce înfățișa un carusel, în care, (se bănuiește), se vedea pe el însuși în rolul flașnetarului: interpretul *Baladei lui Mackie Șiș (Die Moritat)*.[14]

La închiderea teatrului Old Tote, în anul 1978, Sharman şi Rex **Cramphorn** au pus bazele unui ansamblu actoricesc în ideea de a produce o stagiune de piese noi australiene, planificată la Old Tote. Numele noii companii venea de la cinematograful art-deco pe care îl închiriaseră în East Sydney: The Paris. Cu acelaşi spirit de optimism care dăduse naştere acestui proiect, Sharman vorbea despre dorința sa de a face "un teatru mai puțin naturalist şi mai mult poetic şi imaginativ",[15] ceva mai mult decât "oameni aşezați în camere mici, îngrijorați de propria soartă".[16] Prima stagiune urma să includă texte de Dorothy Hewitt, Louis Nowra (*Visions/Viziuni*) şi Patrick White (*A Cheery Soul/Un suflet vesel*). Stagiunea a fost un dezastru: publicul pleca pe capete. Deschiderea ei s-a făcut cu piesa lui Hewitt, *Pandora's Cross/ Crucea Pandorei* (1978), pusă în scenă într-un decor constructivist format din pasarele şi spații verticale pentru lifturi, dominat de o literă 'P' ce semăna cu un semn hollywoodian.

Compania de teatru The Paris s-a prăbuşit, dar nu înainte ca să ia naştere ideea unui ansamblu permanent de actori şi dramaturgi, consacrat dezvoltării unei sensibilități contemporane australiene. Această idee a devenit realitate în momentul în care Sharman a fost numit în anul 1982 director artistic al State Theatre Company of South Australia, căruia i-a schimbat imediat numele în The Lighthouse Company. Lucrând cu o trupă formată din doisprezece actori, trei dramaturgi (White, Nowra şi Stephen Sewell) şi avându-l, mai apoi, ca regizor asociat pe Neil **Armfield**, prima stagiune a teatrului Lighthouse a fost, după spusele unui critic, "nerecomandată celor slabi de inimă sau în căutare de trivialități".[17] Sharman refuzase să includă în repertoriul din 1982 al teatrului

[14] Sharman a regizat *Opera de trei parale* la Old Tote Theatre Company în anul 1973 – anul inaugurării Drama Theatre din cadrul Sydney Opera House.

[15] Radic, L. (1991) *The State of Play: The Revolution in Australian Theatre since the 1960s*, Ringwood, Vic.: Penguin Books: 147.

[16] Citatele din Sharman neatribuite provin din conversații personale cu autorul.

[17] Radic (1991: 184).

o piesă care se bucura de foarte mare popularitate, *The Perfectionist/ Perfecționistul*, al lui David Williamson, afirmând că "nu ne interesează spectacole care se joacă cu casa închisă – ceea ce căutăm noi este să creăm propriile noastre piese, urmărind o teatralitate epică înrudită cu cea a teatrului elizabetan. Comedia domestică nu este punctul nostru forte" (Ackerholt 1995: 556). A lansat, în schimb, piese noi ale lui White (*Netherwood*, 1983), Nowra (*Royal Show*, 1982; *Sunrise/ Răsărit*, 1983), a pus piese în premieră aparținând teatrului european precum *Mutter Courage* al lui Brecht (1982) şi *Nunta însângerată* a lui Lorca (1983) şi un Shakespeare (*Visul unei nopți de vară*, 1982). Pe parcursul a două stagiuni, sprijinit de fondurile generoase oferite de South Australian Ministry of the Arts, trupa lui Sharman a generat opere "de un nivel de complexitate şi ambiție care nu mai fusese întâlnit până atunci, şi nici de atunci încolo, pe scenele australiene."[18]

Alte lecturi:

Ackerholt, M (1995) *The Currency Companion to Australian Theatre*, Sydney: Currency Press.
Carroll, D. (1995) *Australian Contemporary Drama*, Sydney: Currency Press.

IAN MAXWELL
traducere de Anca Ioniță

ANNE BOGART (1951–)

Într-o carieră ce se întinde de-a lungul a mai mult de trei decenii şi însumează o sută de producții, Anne Bogart s-a distins deopotrivă ca regizor inovator cu un interes artistic eclectic şi ca profesor dedicat, care a schimbat evoluția antrenamentului actorului în Statele Unite. Ea a

[18] Ibid.: 191.

crescut ca fiică a unui ofițer de carieră în marina militară, ale cărui dese mutări dintr-un oraş în altul au determinat o viață de familie peripatetică, incluzând perioade de staționare în Rhode Island, California, Virginia şi Japonia. Bogart a absolvit un master în regie la New York University în 1977 şi, doi ani mai târziu, a început să predea şi să regizeze la NYU în departamentul nou format numit „Aripa teatrală experimentală" (Experimental Theatre Wing). Montată aici în 1984, producția ei cu piesa lui Rodgers Hammerstein, *South Pacific/Pacificul de Sud*, a stârnit controverse, dată fiind ideea lui Bogart de a pune să joace într-un musical veterani spitalizați pentru sindrom post-traumatic provocat de război. Spectacolul a câştigat un Bessie Award. Montarea ei din 1988 cu fragmente din scrierile teoretice ale lui **Brecht**, intitulată *Nici o piesă nici o poezie doar reflecții filozofice instrucțiuni practice descrieri provocatoare şi sublinieri ale unui important critic şi dramaturg* a câştigat un Obie Award pentru cea mai bună regie. A primit un al doilea Obie Award patru ani mai târziu, când a regizat premiera piesei Paulei Vogel, *The Baltimore Waltz/Valsul de la Baltimore*, cu Cherry Jones în distribuție, la Circle Repertory Company.

În 1989, Anne Bogart l-a înlocuit pe Adrian Hall în funcția de director artistic la Trinity Repertory Company în Providence, Rhode Island, pentru a demisiona doi ani mai târziu după o confruntare cu board-ul de directori. Apoi, în 1992, s-a aliat cu renumitul director japonez Tadashi **Suzuki** pentru a forma Institutul Internațional de Teatru Saratoga (cunoscut apoi sub numele de SITI Company), o organizație dedicată pregătirii tinerilor artişti, creării de noi opere originale şi colaborării internaționale. Bogart a regizat zeci de producții originale pentru SITI Company, uneori în colaborare cu un dramaturg alteori cu un autor de adaptări, precum şi titluri de nelipsit într-un repertoriu precum: *Hay Fever/ Febra Fânului* (2002) şi *A Midsummer Night's Dream/Visul unei nopți de vară* (2004). În 1995, Actors Theatre din Louisville a celebrat-o pe Bogart drept "Maestru Modern" printr-un festival cu o durată de o lună alcătuit din piese regizate de ea, un week-end de lecturi, ateliere şi dezbateri, precum şi o carte de eseuri despre munca ei. Din 1994 ea a predat regie de teatru la Columbia University, iar în 2000/2001 a primit o bursă Guggenheim.

În 2002, când a fost desemnată drept unul dintre cei şase regizori de avangardă cu enormă influenţă, strânşi în expoziţia de la Exit Art Gallery din New York, Bogart şi-a împărţit opera în şase categorii: **Explozii clasice**, majoritatea provenind din spectacolele ei având la bază capodopere moderniste şi piesele favorite ale americanilor, din secolul XX; **Site Specific**[1] – experimentele timpurii în spaţii de împrumut din jurul New York-ului, inclusiv din propriul apartament din Brooklyn; **Dans/Teatru**, piese având de-a face mai mult cu mişcarea decât cu textul, demonstrând o curiozitate pentru enigma relaţiei femeie/bărbat; **Dramaturgi în viaţă** – incluzând colaborări cu Marc Wellman, Eduardo Machado, Charles Mee, Naomi Iizuka şi Paula Vogel; **Teatru muzical**, variind de la musicaluri pe Broadway la colaborarea cu Laurie Anderson pentru *Songs and Stories from Moby Dick/Cântece şi poveşti din Moby Dick* (1999) şi până la operă contemporană; **Opere originale** – colaje originale pe baza textului unui singur dramaturg sau în jurul unei figuri culturale majore, majoritatea create împreună cu membrii companiei SITI.

Această grupare pe secţiuni reflectă imensa eterogenitate a operei lui Bogart ca regizor, toate direcţiile având în comun o curiozitate intelectuală insaţiabilă, un angajament serios faţă de munca în colectiv şi faţă de actorul suveran, încercarea de a stabili o companie permanentă care să producă piese noi şi o fascinaţie constantă faţă de natura creaţiei artistice şi, în special, pentru procesul artistic. Aceasta a dus la crearea unor spectacole originale despre importanţi artişti ai secolului douăzeci (Virginia Woolf, Orson Welles, Leonard Bernstein, Andy Warhol, Robert **Wilson**, printre alţii) şi la o continuă cercetare a contractului estetic cu publicul.

Interesul lui Bogart pentru public este evident încă de la spectacolele sale de început, de la sfârşitul anilor 70, în care ea ghida personal spectatorii într-o varietate de spaţii împrumutate, inclusiv o şcoală abandonată, o agenţie de detectivi, o sală de şedinţe a comunităţii româneşti şi ”multe alte spaţii numai bune pentru a fi invadate” (Bogart 2001: 11). La

[1] Nota traducătorului: operă de artă destinată unui spaţiu anume, creată în dialog cu el.

sfârşitul anilor 90, la Actors Theatre din Louisville ea a condus un proiect în care invita în mod regulat iubitorii de teatru să meargă în culise şi să asiste la repetiţiile pentru *Private Lives/Vieţi particulare* (1998); un an mai târziu a folosit ca material interviurile cu aceşti voluntari ca parte din textul pentru o meditaţie metateatrală intitulată *Cabin Pressure/ Presiune în cabină* (1999). De-a lungul anilor, spectacolele ei au inclus adesea unul sau mai mulţi figuranţi care funcţionau ca spectatori pe scenă, atrăgând atenţia asupra acţiunii, ce trebuia să fie privită, cercetată. Această practică reflectă propria caracterizare a lui Bogart despre ea însăşi ca prim martor al unei piese aflate în proces de creaţie. Odată aşternute bazele – textul ales sau asamblat, distribuţia stabilită, decorul sau planul scenei desenat şi anumite reguli de bază fixate – strategia ei de conducere a repetiţiei este să se aşeze şi să se uite la ce se întâmplă. Ea se bazează pe colaboratorii săi să facă descoperiri şi să genereze posibilităţi. Priveşte şi ascultă fără aşteptări speciale sau vreo formă finită în minte. Pe cât posibil, permite formei fiecărei producţii să se dezvăluie prin procesul de repetiţie. Este răbdătoare şi, când vine momentul, este decisă. Prin felul în care conduce lucrurile şi prin calitatea riguroasă a atenţiei ei, Bogart alcătuieşte un spaţiu de lucru în care alţii pot crea, ceea ce i-a adus o reputaţie de regizor ne-autoritar, care ”hrăneşte”.

Bogart a trasat o asemenea abordare şi în cazul unui angajament de la sfârşitul anilor 70, când a condus un atelier de teatru la un azil pentru schizofrenici. Când a scăzut numărul participanţilor, ea a cedat dorinţei celor rămaşi de a lucra o comedie muzicală şi a descoperit că grupul exploda de încântare şi de creativitate. Ea a construit o structură ce permitea canalizarea energiilor asupra muncii propriu-zise, o practică menţinută de-atunci înainte. Bogart explică: ”Aşa am învăţat că asta este ceea ce vreau să fac. Nu încerc să controlez lucrurile. Mă las dusă de ceea ce se întâmplă” (interviu cu regizoarea, 21 aprilie 2003, New York). Într-un decor profesionist, această strategie cere actorilor care împart acelaşi vocabular şi o unică estetică, care sunt bine antrenaţi, disciplinaţi şi inventivi să fie pregătiţi să-şi asume responsabilităţi pentru propriile spectacole. Acesta e unul dintre motivele pentru care Bogart a plasat pe primul loc nevoia de a avea o companie, lucru foarte dificil în Statele Unite. De la înfiinţarea ei în 1992, SITI Company a evoluat înspre un

colectiv creativ care i-a permis lui Bogart să-şi urmărească viziunea ei de teatru al cercetării, mulțumită nu în mică măsură fidelității actorilor față de idealul companiei.

Majoritatea operelor de la SITI sunt concepute de Bogart ca un proces de investigare construit în jurul a trei elemente date: o problemă socială sau politică, adesea izvorâtă din experiența ei personală; o ”ancoră”, adesea o importantă figură artistică sau culturală; şi o structură, un mecanism sau concept pentru crearea formei spectacolului, adesea împrumutată de la o altă operă. De exemplu, producția SITI Company *Culture of Desire/Cultura dorinței* (1997) folosea figura lui Andy Warhol ca ”ancoră” şi aspecte din ”Infernul” lui Dante ca structură pentru a examina ce înseamnă să creşti şi să fii educat în Statele Unite, în calitate de consumator mai degrabă decât de cetățean. Spectacolul care a rezultat din această abordare a luat o formă care era muzicală, metaforică şi caleidoscopică mai degrabă decât retorică, narativă sau psihologică. Piesa era compusă din trei texte întrețesute, semi-independente: un *text verbal*, adesea echivalent cu un colaj de citate strânse în faza preliminară de pregătire a spectacolului; *un text al spectacolului* – gesturi, mişcări şi acțiuni lucrate cu corectitudine coregrafică de actori în repetiții; şi *un text al decorului* incluzând un design simplu, metaforic, al lui Neil Patel, costume funcționale de James Schuette, lumini de Mimi Jordan Sherin şi un peisaj sonor activ, adesea insistent, semnat de Darron L.West. În mizanscena ei, Bogart menținea o parte sau toată logica ce adusese aceste trei texte împreună, activând astfel rolul publicului ca ultim colaborator, dându-le cheia pentru a relaționa (sau nu) cu propriile înțelesuri, asocieri şi răspunsuri. Din acestă perspectivă, opera ei poate fi considerată postmodernă.

În jurul anului 1980, la New York University, Bogart a întâlnit-o pe dansatoarea Mary Overlie cu care a lucrat. Aceasta dezvoltase o teorie coregrafică pe care o numise *Şase puncte de vedere/perspective*, conform ideii sale că există şase elemente ale dansului. În anii următori, nu fără controverse, Bogart a adaptat aceste idei pentru antrenamentul teatral şi regie, sub numele de *Viewpoints/Puncte de vedere*, schimbând şi adăugând unele elemente în timpul acestui proces. Ca simplă semiotică a mişcării în timp şi spațiu ”Punctele de vedere” – formă, relație spațială,

arhitectură, repetiție, gest, tempo, durată, răspuns kinestezic – formează bazele unei serii de improvizații care ajută actorii să-şi articuleze prezența cu claritate şi precizie, să stabilească un vocabular comun şi să creeze rapid, să găsească forma şi să varieze ritmurile unui spectacol. În munca de predare şi de regie a lui Bogart, ”Punctele de vedere” hrănesc ceea ce ea numeşte ”Compoziție”, o metodă de a crea piese scurte, impulsive, ca material nefinisat ce poate deveni parte dintr-o operă mai amplă, aflată în construcție. Atât ”Punctele de vedere”, cât şi ”Compoziția” avansează promovarea de către Bogart a actorului în calitate de creator şi nu de simplu interpret.

SITI Company a combinat într-un sistem de antrenament coordonat ”Punctele de vedere” şi ”Compoziția” cu exercițiile riguroase dezvoltate de Suzuki în anii 70-80. Metoda Suzuki dezvoltă puterea părții inferioare a corpului, concentrarea şi forța vocală printr-o serie de forme fizice precise sau discipline repetate cu meticulozitate militară. Sinergia ”Punctelor de vedere” cu metoda Suzuki şi munca bazată pe ”Compoziție” s-a dovedit o platformă fructuoasă pentru creațiile originale ale SITI Company şi o sursă de continuă inspirație pentru generația mai tânără de artişti.

Când era încă studentă la Bard College şi, la un moment dat, nu reuşea să decidă ce piesă de Ionesco să regizeze, Bogart a combinat părțile ei favorite într-o *miscelanea* Ionesco pe care a pus-o în scenă. De atunci a urmat mereu cam aceeaşi strategie a colajului:

> *Sunt un gunoier. Nu sunt un gânditor original şi nici un artist cu adevărat creativ. Aşadar noțiunea de gunoier mi se potriveşte. Asta este ceea ce fac eu. Ca o pasăre care merge şi smulge câte ceva de aici sau de acolo ca să-şi facă un cuib. Cred că şi la mine e un impuls de cuib, această tendință de a lua una şi alta şi de a le împleti ca să fac un fel de mariaj de idei. Citesc foarte mult şi iau bucățele din ce citesc, le pun la un loc în gânduri şi idei. Juxtapun idei. Am o satisfacție enormă când pun lucrurile la un loc aşa.* (interviu cu regizoarea, 21 aprilie 2003, New York)

Asocierea pe care o face Bogart între ”mentalitatea de gunoier” şi ”impulsul către cuib” atinge nucleul operei sale. Ea ”fură”, cum spune,

din surse extrem de variate, pentru a crea un mediu sau o structură prin intermediul căreia anumite provocări sau dificultăți, inclusiv violența, stereotipurile, memoria, jena, erotismul şi teroarea vieții de zi cu zi, să poată fi înfruntate. Grija ei constantă şi reuşita majoră este aceea de a fi injectat în actori şi în public capacitatea de a fi atenți, fără ca asta să fie un act de voință, să privească, să asculte, să simtă şi să răspundă la ceea ce se întâmplă deja în mediul înconjurător. În acest sens, Anne Bogart pledează pentru şi practică un *teatru al conştiinței*.

Alte lecturi:

Bogart, Anne (2001) *A Director Prepares: Seven Essays on Art and Theatre*, Londra: Routledge.

Bogart, Anne şi Landau, Tina (2004) *The Viewpoints Book: A Practical Guide to Viewpoints and Composition*, New York: Theatre Communications Group.

Cummings, Scott T. (2005) *Anne Bogart şi Charles Mee: Remaking American Theatre*, Cambridge: Cambridge University Press.

Dixon, Michael Bigelow şi Smith, Joel A. (eds)(1995) *Anne Bogart: Viewpoints*, Lyme, NH: Smith &Kraus.

SCOTT T. CUMMINGS
traducere de Cristina Modreanu

LLUÍS PASQUAL (1951–)

După şapte ani petrecuți la Paris, Lluís Pasqual se întoarce în Catalonia natală în anul 1997 pentru a se ocupa de Ciutat del Teatre, proiectul oraşului. Un an mai târziu, îl înlocuieşte pe actorul/regizor Lluís Homar în funcția de co-director artistic al Teatrului Lliure, teatrul pe care îl fondase în 1976, împreună cu un grup de colaboratori care-i includeau pe scriitorul/dramaturg Guillem-Jordi Graells, regizorul Pere Planella şi scenograful Fabiá Puigserver. Aceste două evenimente au însemnat

restabilirea lui Pasqual ca figură permanentă a peisajului teatral catalan, a cărui componentă crucială fusese în anii ’70, dar şi la începutul anilor ’80, înainte de a-şi asuma directoratul artistic al Centro Dramático Nacional/ Centrului Dramatic Național din Madrid (1983–1989) şi al Odeon-Théâtre de l’Europe din Paris, la cârma căruia l-a succedat pe Giorgio **Strehler**, în 1990.

Deşi este perceput ca un regizor care se simte cel mai bine lucrând cu un repertoriu clasic, cariera lui Pasqual a fost modelată de alegeri regizorale eclectice. Acestea includ lucrări originale (*La setmana tràgica*/ *Săptămâna tragică*, 1975; *Cami de nit 1854/ Drum de noapte 1854*, 1977) scrieri contemporane (*Balconul*, de Genet, 1980; *Una altra Fedra si us plau / O altă Fedra, dacă vă place*, de Salvador Espriu, 1978) ca şi lecturi revelatoare ale unor lucrări spaniole din secolul douăzeci, care fuseseră neglijate în timpurile dificile ale regimului lui Franco (1939 –75). O relație de colaborare de şaisprezece ani cu scenograful de şcoală poloneză, Fabiá Puigserver, a generat douăzeci şi trei de producții care, prin felul provocator în care reimaginau spațiul teatral, au trecut dincolo de parametrii scenografiei baroce care dominase până atunci teatrul spaniol.

Pasqual şi Puigserver au colaborat pentru prima dată în 1975 la spectacolul *La setmana tràgica*, o producție de inspirație **Mnouchkine** care a fost rezultatul atelierelor de improvizație cu studenții de la Escola de Teatre de l’Orfeo de Sants, din Barcelona. Cu acest spectacol, Pasqual lansa o provocare în ceea ce priveşte relația obişnuită actor-spectator, printr-o orchestrare a spațiului ce plasa actorii în jurul publicului, încercuindu-l şi subminând, în acest fel, limitele cadrului obişnuit.

Proiectele care au urmat sunt notabile pentru decizia de a elibera scena de decorurilor superficiale şi pentru prezentarea tensiunilor dramatice din text cu ajutorul analogiilor vizuale. În sala multifuncțională a teatrului Lliure, Pasqual şi Puigserver au lucrat cu piese care se îndepărtau de la evidență, în care limbajul era poetic, iar accentul cădea mai degrabă pe a arăta, decât pe a povesti. Producțiile ofereau configurații

alternative spectator/ performer, care nu permiteau complacerea într-o "estetizare" călduță.

În anii următori șederii lui Pasqual la Teatrul Național din Varșovia (unde l-a ajutat pe Adam Hanuszkiewicz la producția cu *Platonov*, de Cehov) și la Piccolo Teatro din Milano (unde a lucrat ca asistentul lui Strehler), colaborările sale cu Puigserver au demonstrat o fascinație pentru lucrul în serie și o extraordinară capacitate de a crea momente scenice magice, din ingrediente elementare. Considera timpul petrecut în Polonia crucial pentru formarea capacității sale de a "urmări și observa" actorii, de a înregistra "comunicarea dintre un actor și altul; triunghiul care se dezvoltă între actori și public."[1] Îi citează pe Strehler și pe **Brook** drept influențele cheie pentru opera sa, admițând că de la primul a descoperit "ideea iluzionistului, a magicianului care face să apară ceea ce nu există, într-un mod maiestuos, artistic", iar de la Brook a luat "simplitatea, autenticul, puritatea, în care pământul e pământ și lemnul este lemn".[2]

Dacă ar fi să aruncăm o privire asupra repertoriului teatrului Lliure din 1976 până în 2006, sau asupra alegerile repertoriale făcute de Pasqual ca director artistic al Centro Dramático Nacional din Madrid sau al Odeon-Théâtre de l'Europe din Paris, acestea arată o atracție către lucrări care desfid logica liniară și care tratează relația dintre diferite registre ale realității. Pasqual este cel care a adus pe scenă lucrări dramatice considerate până atunci "imposibile", și care stăteau în adormire de decenii. Printre acestea se numără și *Luces de bohemia / Luminile boemei*, a lui Ramón del Valle-Inclán, pe care Pasqual a montat-o pe o podea strălucitoare formată din oglinzi, recunoscând, în acest fel, existența unor articulații conflictuale și dispensându-se de identitatea psiho-

[1] Pasqual citat în Delgado, Maria M. (1998) "Redefining Spanish Theatre: Lluís Pasqual on Directing, Fabiá Puigserver, and the Lliure", *Spanish Theatre 1920–1995: Strategies in Protest and Imagination (3), Contemporary Theatre Review* 7 (4): 91-92.

[2] Pasqual citat în Delgado, M. Maria M. and Heritage, P. (eds.) (1996) *In Contact with the Gods? Directors Talk Theatre*, Manchaster and New York: Manchester University Press: 214.

logică văzută ca unic pivot în jurul căruia se învârt interpretările personajelor. Premierele pieselor "necunoscute" ale lui Federico García Lorca, *El público/Publicul* (1986) şi *Comedia sín titulo/Comedia fără titlu* (1989) au reinventat ambele opere dramatice, acestea luând forma unor reflexii asupra funcţiei teatrului, într-o vreme de mari schimbări sociale şi culturale în Spania. Punând sub semnul întrebării concepţiile populare despre Garcia Lorca văzut ca dramaturg folcloric, spectacolele, jucate atât la Paris şi Milano cât şi la Centro Dramático Nacional din Madrid, au promovat tradiţia culturală hispanică în afara hotarelor, fără a reduce, însă, totul, la un singur produs hegemonic.

Cu *El público*, Pasqual a evitat lectura reverenţioasă care ar fi putut prezenta acest scenariu excavat unui public curios, cu o precizie sacră şi rigidă. În schimb, a ales un mod mai jucăuş de abordare, ce a celebrat deopotrivă interacţiunea diferitelor tipuri de limbaje şi discursuri dramatice din piesă, dar şi funcţiile specifice ale unor indicaţii regizorale excentrice.

În loc să considere că sarcina care le revenea era aceea de a extrage înţelesuri din textul lui García Lorca, Pasqual si Puigserver au intrat într-un dialog creativ cu piesa. Prin înlăturarea totală a scenei şi a fotoliilor de orchestră din Teatrul María Guerrero, s-a creat un spaţiu de joc extins, aproape circular, acoperit cu nisip de un albastru strălucitor, care evoca simultan o arenă de circ, un peisaj lunar, o plajă şi un *corral*[3]. Costumele făceau aluzie la registre variabile generice şi nu puteau fi localizate într-o perioadă anume de timp, sau vreo tradiţie.

Şi în *Comedia sin título* estetica vizuală a lui Pasqual se învârtea în jurul politicii vizibilităţii. Pivotând în jurul intrigii firave al cărei subiect era o revoluţie care izbucneşte în afara teatrului unde aveau loc repetiţiile la *Visul unei nopţi de vară*, stilul narativ al piesei, similar celui din cadrul producţiei *El público*, era oblic şi fragmentat. Decorul lui Puigserver expunea privirii splendoarea ornamentelor sălii teatrului María Guerrero, ce oferea cadrul pentru repetiţiile piesei lui Shakespeare, pe care Pasqual le-a inclus în montarea sa. Configurări teatrale alternative subminau

[3] Nota traducătorului: un *corral* este clădirea unui teatru spaniol în aer liber, din perioada renascentistă, situat în curtea interioară a unui han.

sentimentul de apartenență a spectatorilor la un grup coeziv. Actorii erau plasați printre spectatori. "Repetițiile" erau întrerupte de tensiunile care izbucneau în jurul scenei. Un huruit ce venea din stradă, simbolul existenței "celuilalt" de care spectatorii se temeau, amenința în permanență cu invadarea stării de mulțumire de sine și a existenței iluzioniste. În cele din urmă, panica situată între granițele spațiului privat al sălii și spațiul public nedefinit al lumii de dincolo s-a declanșat. Dezordinea a învăluit sala, în timp ce o explozie venită din afară a rupt o parte a scenei. Spectatorii au ieșit în goană afară, fără să-și dea seama că aceasta era o iluzie creată de Pasqual și Puigserver. În ceea ce privește spiritul provocator și maniera în care producția a reașezat piesa dezmembrată a lui Shakespeare, ea s-a ridicat împotrivă limitărilor impuse de gustul acceptat al așa numitei "cultura de plastico/cultura de plastic"[4] pe care Pasqual a denunțat-o în repetate rânduri pentru automulțumirea caracteristică, care corupe și debilitează.

Este semnificativ faptul că Pasqual a ales *Comedia sin título* și pentru a închide directoratul său la Centro Dramático National, dar și ca producția ce a inaugurat preluarea funcției de director artistic al Odéon-Théâtre de L'Europe în 1990. Punând în scenă *Comedia sin título* atât în franceză sub numele de *Sans titre*, dar și în spaniola castiliană – în aceasta din urmă asumându-și rolul Autorului – a căutat să accentueze specificitatea culturală, care a fost reprezentată în piesă atât prin sublinierea problemelor inerente traducerii lui García Lorca în franceză, cât și prin diferitele tradiții de interpretare franceză și spaniolă, ale actorilor. În loc să încerce să șteargă diferențele în căutarea unui concept naiv de globalizare culturală, Pasqual a subliniat particularitățile celor două culturi, și diversitatea. Referindu-se la propria persoana ca fiind mai spaniol la Paris decât în Spania, Pasqual a refuzat categoric conceptul de teatru internațional, privind Odéon-ul ca pe compania care putea să creeze posibilitatea existenței unui teatru european ce merge dincolo de instituțiile politice sau de standardizările binevoitoare. *Comedia sin título/Sans Titre* înseamna inaugurarea unei strategii teatrale care putea

[4] Pasqual, Lluis and Munoz, Diego (1995) 'No me encuentro bien bajo la cultura catalana que representa Jordi Pujol", *La Vanguardia*, 8 May: 39.

oferi mijloace de interogare despre ce ar putea deveni discursurile oscilante ale noii Europe şi felul în care teatrul ar putea participa la dezbaterile căror violență pătrunde prin granițele în schimbare ale continentului.

Moartea lui Puigserver, în 1991, l-a determinat pe Pasqual să caute noi parteneriate scenografice. Împreună cu Frederic Amat, Pasqual a realizat *Haciendo Lorca/ A face Lorca* în 1996. Producția, la origine o reluare a *Bodas de sangre/ Nunta însângerată* pentru Nuria Espert şi Alfredo Alcon, s-a transformat în timpul repetițiilor într-o meditație asupra centrării piesei pe personajele Morții şi ale Lunii. Adaptată, demontată şi reorganizată, piesa s-a materializat, similar eseului actoricesc creat de Peter Brook *Hamlet, Qui est la?, / Hamlet, Cine e acolo?,* ca un proces în care se țes împreună elemente de cercetare, reflecții, fragmente selectate din piesă şi din altele. Accentul se punea pe discontinuitatea narativă, în care părți de înțelesuri moştenite se adunau, pentru a comenta conflictele din text. Imaginea centrală metaforică a unei macarale, creată de Amat şi acționată de o echipă de patru tehnicieni, făcea aluzie la pânza de tablou a lui Puigserver din *Yerma* lui Víctor García (1970), atât prin materializarea concretă a dramatismului piesei cât şi prin crearea unui mediu vizual care rejecta cu emfază realismul mimetic, prin organizarea verticală a spațiului.

Pentru *Tirano Banderas* (1992), o adaptare în limba spaniola a monumentalei nuvele a Tiranului Banderas lui Valle-Inclán despre despotism, ce are loc într-un stat din America Latină care nu este numit, Amat a imaginat un decor uimitor, sub formă de carusel, pentru a materializa scenografic situația politică instabilă. Pentru controversatul spectacol *Roberto Zucco*, produs pentru prima data cu teatrul Lliure în 1993, iar apoi cu Malîi Drama Teatr din St. Petersburg (regia Lev **Dodin**) în 1994, a realizat un decor tehnologic din monitoare video intrusive, care exemplificau o lume ostilă, de o violență fără compromis, în care supravegherea este la ordinea zilei.

Pentru *Aşteptându-l pe Godot* (1999) Amat a gândit un decor orizontal de dimensiuni cinematice. În contrast cu un perete alb, ce semăna cu un ecran gol de proiecție de film, un copac de metal, solitar şi răsucit, ieşea în evidență, dintr-un decor format din scaune abadonate

şi alte vechituri încrustate într-o movilă de piatră. Aruncaţi pe vârful grămezii de gunoi a societăţii, Vladimir-ul însufleţit al Annei Lizaran şi Estragon-ul lui Eduard Fernández erau fără milă expuşi privirii de către reflectoare, iluminaţi în faţa unui public pentru care interpretează ritualul de vodevil al nesfârşitei lor aşteptări. În ceea ce priveşte regia lui Pasqual, elementele definitorii ale producţiei au fost interpretarea celor doi actori şi toate capcanele fizice ale acesteia.

In *Bengues* – cuvânt ţigănesc pentru drac – în 1988, colaborarea cu compania de dans a lui Antonio Canales a făcut ca piesa *Casa Bernardei Alba* a lui García Lorca să fie reinventată cu ajutorul idiomului violent al flamenco-ului. Flamenco-ul, pe care Pasqual, în mod conştient l-a evitat, era aici dezgolit de ornamentele folclorice care iau ochiul. Corpul funcţiona ca un text, pe care erau scrise discursuri politice ce se intersectau cu istoria culturală.

Demontând textele clasice, aşa cum a făcut cu *La vida del Rey Eduardo II de Inglaterra/ Viaţa Regelui Eduard II al Angliei*, *Nunta însângerată*, *Comedie fără titlu* şi *Casa Bernardei Alba*, Pasqual şi-a confruntat publicul cu unghiuri de vedere alternative. Ca în toate producţiile sale, interpretarea actoricească s-a dovedit a fi un briliant joc de oglinzi, în care reflecţiile adevărului şi ale minciunii se uneau într-o sărbătoare jucăuşă, dar de multe ori neliniştitoare, a artificiilor subliminale ale scenei.

Alte lecturi:

Delgado, M.M. (2003) *'Other' Spanish Theatres: Erasure and Inscription on the Twentieth Century Spanish Stage*, Manchester: Manchester University Press.

Smith, P.J. (1998) *The Theatre of Garcia Lorca: Text, Performance, Psychoanalysis*, Cambridge: Cambridge University Press.

MARIA M. DELGADO
traducere de Anca Ioniţă

EIMUNTAS NEKROSIUS (1952–)

Născut în Lituania, Eimuntas Nekrosius a studiat cu Andrei Goncearov la Institutul de Stat pentru Artă Teatrală din Moscova. Până la începutul anilor 90 el a lucrat la Teatrul de Stat pentru Tineret din Vilnius. Producțiile realizate acolo au inclus: *Piața* de Eliseeva (1980), *Pirosmani, Pirosmani* de Korostylev (1981), *Dragoste și moarte la Verona* (1982, operă rock bazată pe Romeo și Julieta), *O zi mai lungă decât veacul* de Aitmatov (1983), *Unchiul Vanea* de Cehov (1986) și *Nasul* de Gogol (1983). A lucrat pentru câțiva ani consecutiv și cu LIFE (Festivalul Internațional de Teatru Lituanian) care a produs câteva dintre spectacolele lui: *Mozart și Salieri* de Puşkin (1994), *Trei surori* de Cehov (1995), *Hamlet* de Shakespeare (1997). Din 1998 el conduce propriul său teatru, MenoFortas în Vilnius, unde a regizat *Macbeth* (1999) și *Othello* (2000).

Primele producții ale lui Nekrosius la Teatrul Tineretului puneau accentul pe personaje care trăiesc o ultimă explozie de energie înaintea morții iminente. Unele dintre aceste producții erau structurate sub forma unor călătorii în trecut. În *Piața* era vorba despre o profesoară care coresponda cu un prizonier. Ea îl vizita, se îndrăgosteau unul de altul și femeia rămânea însărcinată. Profesoara își retrăiește amintirile pe scenă, spațiul amintirilor sale fiind marcat vizual de o panglică roșie, care a fost tăiată la început pentru a deschide spațiul trecutului. Acesta este apoi sigilat din nou la final, când narațiunea se reîntoarce în prezent. *Pirosmani, Pirosmani* folosea și el formula retrospectivă și se axa pe ultimele zile din viața unui pictor naiv georgian care a trăit la sfârșitul secolului al IX-lea. Pirosmani se gândește la viața lui și se angajează în dialoguri cu personajele animate din picturile sale. Pictorul nu poate reconcilia creativitatea cu realitatea, această dilemă a lui fiind surprinsă într-o imagine cheie a producției, în care Pirosmani desenează o siluetă pe o fereastră înghețată și, de pe partea cealaltă, apare muza lui, Iya, care șterge fereastra. Ea distruge desenul, dar devine ea însăși o nouă pictură, așa cum stă așezată în ramă. În *Nasul*, ultima lui producție la Teatrul

Tineretului, Nekrosius a transformat nasul maiorului Kovaliov într-un penis, făcând astfel aluzie la pretinsa aversiune a lui Gogol față de sexul femeiesc. În loc să-şi piardă nasul, Kovaliov este castrat. Nekrosius şi l-a imaginat în spectacol şi pe Gogol prezidând peste personajele sale, subliniind astfel jocul absurd pe care scriitorul îl joacă cu ele. În aceste producții, Nekrosius a dat puțină importanță textului: piesele erau adesea trunchiate, poveştile adaptate, sau dialogul scris în grabă înainte de premieră (cum a fost cazul cu *Piața*). Principalul lui scop era să creeze o serie de imagini care să spună povestea.

În cele două producții ale sale după Cehov, Nekrosius a oferit o lectură proaspătă a dramaturgului rus, ale cărui piese fuseseră adesea ciopârțite de constrângerile realismului psihologic al Teatrului de Artă din Moscova şi transformate deseori în melodrame. În *Unchiul Vanea* el l-a parodiat pe doctorul pseudo-progresist punându-l să arate Rusia pe o hartă de mărimea unui timbru, pe care îl ridică cu foarfecele şi îl inspectează cu ajutorul unei lupe de mărimea şi forma unui ecran de televizor. O viziune similar parodică apare când doctorul, despre care se spune că e luminat de medicina modernă, aplică remediul casnic al ventuzelor (plasarea unor borcane absorbante pe spatele unui pacient cu febră pentru înlăturarea căldurii) ca să-l trateze pe Vanea de temperatură. Stilul de viață al proprietarilor de *fin de siècle* e arătat ca fiind în mod esențial inactiv şi decadent. Elena Sergheevna este atractivă sexual pentru toți bărbații. Servitorii traversează scena în continuu încălțați cu pantofi căptuşiți ca să lustruiască podeaua, însă nu răspund cererilor stăpânilor. Timpul schimbării, în care stăpânii vor fi înlocuiți de servitori, a venit. Înainte ca asta să se întâmple, totuşi, ei pozează cu toții pentru o ultimă fotografie, conservând imaginea pentru posteritate, în sunetul Corului prizonierilor din *Nabucco* de Verdi.

Spectacolul cu *Trei surori* subminează, de asemenea, percepția tradițională a lui Cehov, prin portretizarea surorilor Prozorov ca fiind lipsite de maniere. Ele fumează ca nişte bărbați, îşi şterg nasul pe fața de masă, cară trunchiuri de mesteacăn şi sar în şeaua cailor. Nu aparțin clasei educate, ci sunt fetele unui militar de carieră puternic, al cărui comportament îl imită, ca şi pe al colegilor lui militari. *Trei surori* conține, mai presus de orice, un element care anticipează tema centrală

din *Hamlet*: jocurile. Atât ofițerii, cât și familia Prozorov sunt aproape constant implicați în exerciții de fitness, transformând obiectele de recuzită din scenă pentru a servi acestui scop. Exercițiile fizice și jocurile le servesc pentru a acoperi absurdul existenței lor. Aceste surori sunt perfect conștiente de natura ordinară a vieții lor, dar pretind că sunt extraordinare, jucând jocuri care să creeze iluzia că viețile lor sunt active și pline de sens. Nekrosius a ales să așeze spectacolul într-o sufragerie dominată de un turn de trunchiuri de mesteacăn care pot fi desfăcute și reasamblate, în așa fel încât să formeze pereții. Trunchiurile, provenite din copacii de pe moșia Prozorov, sugerează că această proprietate este condamnată. Pentru Nekrosius, dramele lui Cehov sunt comedii în care personajele sunt conștiente de destinul lor și sunt martore la sfârșitul epocii lor, angajându-se însă într-o serie de jocuri între evenimentele cruciale (la Cehov asta se întâmplă întotdeauna în afara scenei) care constituie viața lor.

După ce a adaptat *Romeo și Julieta* în opera rock *Dragoste și moarte la Verona*, precum și un ratat *Regele Lear* la începutul anilor 90, Nekrosius s-a aplecat asupra lui *Hamlet*, *Macbeth* și *Othello*, reducând textele lor astfel încât să se concentreze pe temele centrale și universale – viața și moartea. Tema crucială din *Hamlet* și *Macbeth* era continuitatea temporală, imortalizată în decorul de la *Hamlet* în gheața care se topea curgând sub forma unei burnițe fine deasupra unui ferăstrău ruginit atârnat în centrul scenei, iar în *Macbeth* printr-o bară de lemn care se legăna. Acestea contrastau cu efemeritatea vieții umane și cu felul în care această viață este întreruptă de răzbunare (tatăl cerîndu-i fiului să exercite o funcție a lui Dumnezeu), sau prin soartă și circumstanțe (manipularea lui Macbeth de către vrăjitoare). În *Othello* timpul e static: e măsurabil precum nivelul apei pe o bară plasată în centrul scenei.

În *Hamlet*, Nekrosius este interesat de tema luării vieții cuiva. Tatăl lui Hamlet ajunge la trista înțelegere a faptului că i-a dat fiului său un rol greșit când i-a cerut să îl răzbune. În *Macbeth*, vrăjitoarele se joacă cu viața lui Macbeth până când este prea târziu. Ambele spectacole se termină cu morți previzibile, deși nedorite. Oamenii produc distrugere în viața protagoniștilor, prin cererea lor de a se face dreptate (tatăl lui Hamlet) sau cerând atenție în jocul iubirii și al puterii (vrăjitoarele).

Totuşi, *Othello* ia viaţa Desdemonei, dar şi pe a sa. El ştie de la început că dragostea lui pentru Desdemona nu are şanse tocmai din cauza intensităţii ei. Este îndrăgostit de fata pe care o ştiuse odată, iar când Desdemona ia în mâna ei viitorul iubirii lor, prin decizia de a fugi cu el, zăgazurile se rup şi fac loc trădării, suspiciunii şi condamnării. În primele două spectacole forţele devastatoare nu sunt umane, dar în *Othello* fiinţa umană obişnuită produce tragedia.

Cu *Othello*, Nekrosius se întoarce de la perspectiva universală şi istorică explorată în *Hamlet* şi *Macbeth*, la individ, de vreme ce piesa are ca subiect o tragedie personală. Othello o ucide pe Desdemona şi comite sinuciderea când înţelege că a bănuit-o pe nedrept de adulter. Nekrosius explorează în tragediile lui shakespeariene relaţia dintre personaje în termenii jocului pe care ele îl joacă unele cu altele, fiind perfect conştiente de ceea ce le aşteaptă la sfârşitul partidei. În mod gradat, pe măsură ce jocul devine din ce în ce mai greu de jucat, tonul tragic încetineşte ritmul spectacolului, lăsându-i în cele din urmă pe jucători-cheie imobili.

Producţiile lui Nekrosius impresionează prin imaginile puternice şi prin claritatea cu care el îşi transmite interpretarea prin mecanisme teatrale. Teatrul lui este un teatru puternic vizual. El explică motivaţiile acţiunilor unui personaj prin gesturile şi ritualurile vieţii de fiecare zi. El prezintă *weltanschauung*-ul autorului, evident în text, cu mare claritate. Pot exista imagini recurente în spectacolele lui Nekrosius, dar fiecare dintre ele operează înăuntrul unui sistem închis de imagini şi gesturi. Nu e nimic superfluu pe scenă, textul şi înţelesurile lui sunt desfăcute până la os.

Nekrosius lucrează în cadrul propriei sale lumi de referinţe. Putem recunoaşte imaginile lui, instrumentele sau mişcările în munca altor regizori, dar cel mai important rămâne faptul că el creează un sistem închis de imagini. Nu fiecare imagine contează, în mod independent, ci narativitatea provenită dintr-o serie de astfel de imagini şi variaţiile lor. Producţiile sale sunt complexe din punct de vedere vizual, şi totuşi lectura pe care Nekrosius o dă fiecărui text este uimitor de clară, precisă şi acută, odată ce spectatorul a descifrat imaginile ce alcătuiesc nivelul vizual al spectacolului.

Pentru Nekrosius imaginile, nu cuvintele, spun povestea. Imaginile nu servesc ilustrării, ci oferă o narațiune paralelă celei descrise verbal. De aceea el fragmentează adesea textul pentru a-i rupe linearitatea, taie scene sau le reorganizează în secvențe diferite. Teatrul lui este aproape cinematic prin folosirea imaginilor poetice, prin *close-up* şi *zoom* asupra personajelor, şi prin montajul textului.

Imaginile lui se bazează pe abilitatea spectatorului de a le citi imaginativ, dar nu sunt niciodată prescriptive sau neechivoce. De exemplu, focul poate distruge sau ilumina; apa poate fi generatoare de viață şi prospețime sau, dimpotrivă, erozivă; metalul poate reprezenta stabilitatea, dar poate fi şi coroziv; iar lemnul poate fi suplu sau tare.

Nekrosius nu cere o interpretare psihologică de la actori, ci o viziune externalizată a situației, exprimată în mişcare şi gest. Din moment ce mişcarea e mai importantă decât cuvântul, actorul trebuie să fie agil şi versatil pentru a-şi dezvolta rolul în repetiții, împreună cu regizorul. Ei îşi inventează propria interpretare vizuală şi propria lor intermediere. Regizorul tinde să lucreze cu acelaşi grup de actori, adesea apelând la neprofesionişti. Hamlet a fost jucat de starul rock Andrius Mamontovas; pentru rolul Desdemona Nekrosius a invitat-o pe balerina Egle Spokaite. Alegerea lui subliniază capacitatea Desdemonei de a se implica în mişcări expresive, ludice şi de a ”juca” dansul morții cu Othello. De asemenea, agilitatea ei contrastează cu mişcările lemnoase, grele, ale lui Othello.

La Nekrosius, decorul se construieşte în timpul repetițiilor, pentru a permite elementelor de recuzită să fie incluse în imaginea-cheie a spectacolului, care este statică, deoarece nici unul dintre spectacole nu are schimbări de decor. Aici, decorul este menit doar să creeze condițiile pentru jocul actorilor. Nekrosius a lucrat cu un grup aproape neschimbat: scenografii Adomas Jacovskis şi Nadezhda Gultiayeva şi compozitorul Faustas Latenas. Colaborarea apropiată cu actorii, muzicienii şi scenografii reflectă faptul că imaginile centrale nu sunt dictate de regizor, ci dezvoltate în mod colectiv.

Alte lecturi:

Beumers, Birgit (1999) *Erosion through Time: The Rest is not Silence*, Theatre Forum 14: 68-74

Popenhagen, Ludvika (1999) *Nekrosius and Lithuanian Theatre*, New York: Peter Lang

BIRGIT BEUMERS
traducere de Cristina Modreanu

DECLAN DONNELLAN (1953–)

Donnellan, împreună cu scenograful şi partenerul său, Nick Ormerod, ambii absolvenți de Drept la Universitatea Cambridge, au fondat *Cheek by Jowl* în 1981 ca pe o companie destinată turneelor naționale şi internaționale. Angajamentul lor față de ethos-ul unui ansamblu teatral era o pretenție de necrezut într-o societate îmbibată de valorile individualiste şi ale competiției, precum aceea din Anglia guvernată de Margaret Thatcher, în timpul căreia distrugerea sectorului public şi reducerea subvențiilor pentru artă au slăbit statutul instituțional al creatorilor de teatru şi calitatea muncii lor. Atitudinea iconoclastă a lui Donnellan şi Ormerod față de dogmele dominante a injectat o nouă energie şi un nou interes în teatrul britanic al anilor 80.

Angajamentul lui *Cheek by Jowl* de a revigora clasicii şi de a-i face vitali pentru un public larg implica demistificarea canonului, nu în ultimul rând a lui Shakespeare însuşi, cel mai canonizat dintre dramaturgii englezi. Critica companiei față de un anume fel de "anglicizare" instituționalizată era evidentă şi prin distribuirea în spectacolele celor doi a actorilor de culoare în rolurile majore; acelaşi scop avea şi promovarea operelor clasice străine, multe dintre ele niciodată jucate în țară înainte. Producțiile lui Donnellan după *Andromaca* lui Racine (1984), *Cidul* lui Corneille (1986) şi *O afacere de familie* de Ostrovski (1988) au fost prezentate în premieră în teatrul britanic. De asemenea, ele au

demonstrat prin înlăturarea stereotipurilor naționale – de exemplu retorica ”franțuzească” a lui Corneille – că Donnellan nu avea, în abordarea lui, nici o teamă față de ideea de canon.

Donnellan nu este nici militant, nici didactic; la vremea când a montat *Măsură pentru măsură* (1994), un expozeu despre autoritatea ipocrită a statului şi despre corupția guvernului dedicat în mod clar problematicii locale – date fiind recentele scandaluri implicând politicieni – el a fost citat spunând că: ”teatrul nu răspunde întrebărilor politice, deşi le pune” (Guardian, 14 iunie 1994). Preocuparea de a pune întrebări pertinente, întotdeauna în legătură cu realitatea se vede şi în interesul său de a trata textele pentru scenă ca ”rezerve de gând”, fără să le ia vreodată drept ceea ce se ştie deja că ar fi, şi fără să se oprească la înțelesul lor imanent, dat de cuvintele aşezate pe hârtie, ci având grijă să fie descrise şi asumate de către actori, pe măsură ce aceştia descoperă posibilitățile piesei. Actorul, pentru Donnellan, nu este nici interpretul unui înțeles prestabilit, nici stăpânul puterii inventive sau al puterii ”creative”. El/Ea este un ”explorator întreprinzător” şi ”are misiunea de a *găsi*, mai degrabă decât de a crea sau de a controla” (Donnellan 2002: 133).

În asta poate fi detectată critica implicită a lui Donnellan față de noțiunea lui **Stanislavki** de ”actor-creator”, ce reapare în felul în care el subliniază cum actorul descoperă un univers din afară, mai degrabă decât dinăuntrul lui însuşi. Ceea ce *găseşte* actorul, în viziunea lui Donnellan, spre deosebire de aceea a lui Stanislavski, nu este un depozit de experiențe conştiente şi inconştiente şi amintiri ”dinăuntrul” actorului aşteptând să fie scoase la lumină, ci o întreagă mulțime de opțiuni pragmatice venind din afară, din lumea înconjurătoare. Fiecare dintre acestea este o ”țintă”, cum le numeşte Donnellan: ceva concret care să ghideze acțiunile actorului – o întrebare care să fie pusă, o decizie care trebuie luată, un obiect care trebuie perceput. Actorul este confruntat cu ținte mişcătoare, din moment ce el se mişcă în fiecare minut în piesă. Nimic nu e fix, iar sarcina regizorului nu este să alcătuiască o hartă, ci să facă posibilă această călătorie printre scopuri constant schimbătoare.

Abordarea orientată spre exterior a regiei lui Donnellan ținteşte spre transparență. Presupunerile pe care le face par să sublinieze trei principii călăuzitoare ale muncii lui: grija pentru text, ca discretă compoziție

verbală cu o expoziţiune clară, enunţ şi dicţie, care facilitează descoperirea de către actor a ţintelor; un spaţiu ordonat în care dialogul vorbit să-şi menţină integritatea, această condiţie fiind asigurată de decorul minimalist al lui Ormerod; şi concentrarea pe actor, prin intermediul căruia sunt cristalizate motivele contradictorii, emoţiile şi acţiunile personajelor, contradicţia şi nehotărârea fiind parte din fluxul textului ce evoluează înspre spectacol.

Grija lui Donnellan faţă de tensiunile conflictuale ce se activează în fiecare moment indică de ce o ţintă mişcătoare este mereu accesibilă, aceasta fiind parte din transparenţa mizanscenei.

Transparenţa, oricum, nu este o problemă de prezentare tip monolog. Cum spune Donnellan, ceea ce contează pentru actor nu este o unică problematică, paralizantă, ce trebuie jucată, ci "un doi dinamic" (ibid.: 53). De exemplu, în cazul Julietei:

> Ceea *ce contează nu este că*
> *"Julieta va fugi cu Romeo"*.
> Ceea *ce contează este că*
> *"Julieta va fugi cu Romeo" şi că*
> *"Julieta nu va fugi cu Romeo"*.
> *Atât pozitivul cât şi negativul sunt prezente în acelaşi timp, atât speranţa cât şi frica, atât plusul cât şi minusul.*
>
> (Ibid.: 51)

Un singur pol – pozitiv *sau* negativ – este "paralizant" pentru că el cere, obsesiv, un răspuns categoric şi, prin urmare, inaccesibil.

Primele producţii cu piese de Shakespeare, mai ales *Visul unei nopţi de vară* (1985) şi *Romeo şi Julieta* (1986) probează această idee a "unui doi dinamic", ceea ce duce mai apoi la explorarea ludică a dublului în *Cum vă place* (1991), care a făcut turnee în toată lumea. Distribuţia integral masculină a spectacolului nu este folosită ca o convenţie "shakespeariană", nici pentru *gay pride*[1], ci ca o celebrare a sexului şi a ambiguităţilor de gen, precum şi a iubirii, indiferent de înclinaţiile

[1] Nota traducătorului: concept conform căruia orientarea sexuală e un dat ce nu poate fi alterat, fiind un motiv de mândrie, nu de ruşine.

sexuale; spectacolul arată cum toată lumea fuge sau nu fuge cu iubirea vieții sale pentru că emoția, rațiunea, abandonul şi constrângerea operează în fiecare impuls pe care îl încercăm. Faptul că Rosalinda e neagră (Adrian Lester) vorbeşte nu atât de mult despre amestecul rasial şi etnic, cât despre trucurile percepției, care sunt filtrate prin jocul subtil şi amuzant al tuturor actorilor, prin glumele de gest şi verbale (o lovitură uşoară a mâinii, o uitătură) pe care le fac, prin intrările şi ieşirile lor rapide, neaşteptate şi prin felul în care cu toții țes o rețea de relații senzuale între personaje.

În toate spectacolele lui după Shakespeare, Donnellan urmăreşte scrupulos ritmul versului alb, dar îl preferă vorbit în manieră conversațională. El a găsit această calitate naturală în traducerea rusească pe care a ales-o pentru *Poveste de iarnă* regizat la Teatrul Malîi din St. Petersburg (1997), spectacol care a făcut turnee în Marea Britanie în 1998. Este un studiu extrem de puternic al opresiunii domestice şi politice (condamnarea Hermionei de către Leontes este o scenă de proces amintind de judecățile lui Stalin din anii 30), a cărui fermitate arată puterea iubirii, a reconcilierii şi a iertării.

Acestea sunt teme la care Donnellan revine – nu numai în montarea cu *Cidul* din 1998, pentru Festivalul de la Avignon, spectacol jucat în Londra cu subtitluri în limba engleză în 1999. Şi aici Donnellan respectă limbajul textual – în cazul de față versurile alexandrine ale lui Corneille – dar îi pune pe actori să le rostească fără sonoritatea monotonă produsă atât de uşor de strofele cu rimă de douăsprezece silabe. Cupletele eroice ale lui Corneille, în care tirania paternă, onoarea, datoria, răzbunarea împiedică dragostea, sunt reduse la scară prin semne teatrale precum figura stafiei (care nu există la Corneille) a tatălul lui Himene, pe care Rodriguez, protagonistul şi iubitul Himenei, îl omoară ca să răzbune moartea propriului său tată. Această "stafie" îi urmăreşte pe îndrăgostiți mai mult ca un *voyeur* decât ca un tată dezaprobator, insistând asupra legilor datoriei. (Himenei i se cere să-şi răzbune tatăl renunțând la Rodriguez). Privirea lui e mereu ațintită asupra Himenei, ceea ce ilustrează noțiunea lui Donnellan despre "țintă" – ea este ținta actorului, mai degrabă decât sentimentele interioare ale personajului său. Această abordare atrage atenția şi asupra stării mentale tulburi a Himenei, obiectivând

pasiunea ei, în loc să se centreze asupra țâșnirii acesteia dinăuntru, sau să o lase să domine scena.

Stilul lui Donnellan este deliberat. Grupurile de actori sunt folosite în mod formal, chiar dacă plasate conştient, mai ales în deschidere. Scenele se întretaie, cum se întâmplă când tatăl lui Rodriguez îl loveşte pe tatăl Himenei chiar în timp ce un concert de chitară se termină în aplauzele de la Curte. Actorii din această scenă îngheață, în timp ce alții completează alte scene sau introduc unele noi. Altădată, ei îngheață ca să păstreze emoțiile, cum se întâmplă la sfârsitul *Poveștii de iarnă*, când emoția este atât de intensă, încât mișcarea i-ar fi făcut să piardă controlul. Trecutul colapsează în prezent. Timpul este suspendat, sau trecerea lui este configurată în mod emblematic – în *Poveste de iarnă* o bătrână mătură podeaua, iar când timpul facilitează vindecarea, aceasta este transformată într-o tânără femeie radiind de frumusețe. Locații diferite apar simultan. Violența este stilizată, ca în *Cidul*, când un duel mimat aruncă umbre uriaşe pe peretele din spate. Interpretarea este incisivă, precisă şi dezbrăcată de sentimentalism. Mişcările şi gesturile sunt simple, adesea dispuse geometric.

Decorul lui Ormerod este minim. Drapele verzi cad din tavan în *Cum vă place* ca să indice pădurea din Arden. Un birou, un scaun şi o lumină de lucru sunt aranjamentele decorului pentru *Măsură pentru măsură*. Obiecte similare reapar în *Homebody/ Kabul* (2002) unde covoare sunt trase pentru a dezvălui scânduri ce sugerează Kabul-ul scorojit. Scaune marchează spațiul din *Mult zgomot pentru nimic* (1998). Un cearceaf din mătase gri care se umflă, lumină şi zgomot de tunete reprezintă câmpul cu buruieni din *Regele Lear* (2002). Costumele sunt austere. Personajele clasice sunt îmbrăcate în stil militar, în costume vag decolorate, costume gri de afaceriști sau haine de seară obişnuite – negre, de exemplu, pentru surorile din *Regele Lear*. Şi chiar dacă pentru Shakespeare costumele moderne au devenit deja un clişeu în teatrul englez contemporan, Ormerod şi Donnellan le integrează constant în ideea centrală a fiecărei producții a lor.

Atunci când cei doi pun în scenă dramă contemporană, aceasta aparține aproape exclusiv lui Tony Kushner. Donnellan a regizat premiera engleză în două părți a piesei *Îngeri în America* în timpul

angajamentului lui ca director asociat al Teatrului Național din Londra (1989-1997). Partea întâi a piesei, *Millennium Approaches/ Abordări milenare* (1992) generează un spectacol rapid, fluent ale cărui glume corozive şi emoţii brutale îl arată pe Donnellan în versiunea lui cea mai dură. El accentuează argumentele lui Kushner că epidemia de SIDA din anii 80 a fost folosită pentru a opera o vânătoare de vrăjitoare împotriva homosexualilor; şi subliniază metafora lui Kushner – SIDA ca simbol pentru intoleranță, lăcomie şi corupție în perioada Reagan –, legând-o de Anglia lui Thatcher. În partea a doua, *Perestroika* (1993) regizorul disciplinează episoadele risipite ale piesei pentru a obține "unitate stilistică" într-o producție „blindată" (Irving Wardle, Independent on Sunday, 21 November 1993). El pune degetul pe pulsul timpului său din nou cu *Homebody/Kabul*, care se referă la luptele politice şi religioase din Afganistan, spectacolul fiind montat la New York, în ciuda protestelor împotriva replicilor lui Kushner despre talibani care vin la New York, replici scrise înainte de 11 septembrie 2001.

Homebody/ Kabul a fost prima producție *Cheek by Jowl* după ce Donnellan şi Ormerod dizolvaseră compania în 1998 pentru a-şi putea întări angajamentele cu teatrul european. Teatrul rusesc a avut cel mai mare impact asupra regiei lui Donnellan, începând cu fenomenalul ansamblu de actori de la Teatrul Malîi şi cu abordarea lui Lev Dodin asupra antrenării actorului. Donnellan i-a descoperit când monta Macbeth la Teatrul Național din Finlanda în 1986. El şi Ormerod i-au cunoscut pe actorii de la Malîi atât de bine, încât au reuşit să facă distribuția pentru *Poveste de iarnă* într-o singură dimineață (interviu nepublicat cu autorul, Londra, 30 decembrie 1998). În plus, Donnellan observa: "sunt mai interesat să pregătesc actorul decât să impun o anume interpretare a piesei – încă ceva ce am în comun cu ruşii" (Daily Telegraph, 4 mai 1999). De la *Hamlet*-ul lui **Craig** la Teatrul de Artă din Moscova n-a mai existat în Rusia o altă montare cu o piesă de Shakespeare semnată de către un regizor britanic. În 1999, *Poveste de iarnă* a lui Donnellan a primit premiul "Masca de aur" la Moscova, echivalentul rusesc al Premiului Olivier. Donnellan a fost nominalizat de asemeni pentru cel mai bun regizor, distincție niciodată conferită anterior unui străin.

Nici un regizor britanic, din trecut sau din prezent, nu a avut o relație atât de intensă cu teatrul rusesc. Spectacolul lui Donnellan cu *Boris Godunov* (2001), cu actori ruşi din varii teatre moscovite, combină jocul uimitor al ansamblului actoricesc, cu anacronisme clare (Godunov e îmbrăcat ca preşedintele Putin, în timp ce călugării poartă costume arhaice) şi o conexiune evidentă între dilemele politico-etnice exprimate de Puşkin şi acelea din Rusia post-comunistă. Producția a avut turnee în toată Europa, inclusiv Paris şi Londra, cu un succes absolut. Munca lui Donnellan cu echipa rusească a continuat cu *A douăsprezecea noapte* la Festivalul Cehov din 2003, la Moscova. Şcoala lui de vară pentru actorii englezi, Compania "Royal Shakespeare Academy", împreună cu care a jucat *Regele Lear*, a fost de asemenea inspirată din principiile ruseşti ale pregătirii actorului.

Alte lecturi:

Donnellan, Declan (2002) – *Actorul şi ținta*, Londra: Nick Hern Books
Reade, Simon (1991) *Cheek by Jowl: Ten Years of Celebration*, London: Absolute Classics.

În româneşte:

Donnellan, Declan (2002) – *Actorul şi ținta*, volum tradus în limba română de Saviana Stănescu şi Ioana Ieronim, editura Unitext, Bucureşti, 2006

MARIA SHEVTSOVA
traducere de Cristina Modreanu

NEIL ARMFIELD (1955–)

În ianuarie 1998, Company B Belvoir din Sidney şi Black Swann Theatre Company, cu sediul la Perth, au găzduit premiera producţiei lui Neil Armfield, intitulată *Cloudstreet*, realizată pentru festivalul din Sydney. În *Cloudstreet* era posibil să distingi, dacă nu punctul culminant al carierei lui Armfield, atunci cel puţin asocierea perfectă a unei serii de teme, urzeli, meşteşug şi pasiune caracteristice întregii sale cariere. *Cloudstreet* lasă să se vadă imediat: libertatea plină de respect şi preţuirea pe care Armfield le-o acordă actorilor; agajamentul său de a scrie piese noi, printr-o muncă de grup coordonată de el împreună cu dramaturgii; simţul vizual şi spaţial de care dă dovadă; preocuparea sa faţă de crearea unui limbaj dramatic australian care să fie expresiv şi poetic; dorinţa de a umple scena australiană cu actori şi personaje indigene; pasiunea sa pentru poveştile bine spuse; şi tema recurentă a identităţii familiale. Aşa cum însuşi Armfield a subliniat, "cel mai tare mă atrage momentul care marchează trecerea de la izolare la comunitate, şi când mă gândesc la momentele de pe parcursul muncii mele care îmi vin cel mai des în minte şi pe care le preţuiesc cel mai mult, realizez că ele sunt legate de drama care este jucată, de povestea care este spusă".[1]

O adaptare ce se întindea pe durata a cinci ore, a romanului scris de Thomas Winton, *Cloudstreet* este povestea a două familii pe care norocul le părăsise, familia Lamb şi familia Quick, care locuiesc împreună în aceeaşi casă, în perioada de după cel de-al Doilea Război Mondial. Producţia lui Armfield a fost realizată într-un depozit naval situat lângă cheiul din zona golfului Walsh Bay a oraşului Sydney. Cearşafuri grimaronii drapau pereţii laterali şi pe cei din spate ai depozitului, în mijlocul căruia se afla o scenă largă, goală, din lemn deschis la culoare, acoperită cu nisip. O intrare laterală tăia în două gradenele părăginite,

[1] Armfield, N. (1998) "Australian Culture: Creating It and Losing It: The Fourth Philip parsons Memorial Lecture", Belvoir Street Theatre, Sydney, 9 noiembrie, tipărită şi editată ca "Dare to Touch the Divine, Mr Prime Minister", *Sydney Morning Herald*, 11 noiembrie: 15.

care aveau 600 de locuri. Publicul şi actorii împărţeau acelaşi spaţiu cavernos: nu exista proscenium, cortine, sau măşti. Recuzita: o cadă de baie, mobilă, năvoade, o barcă – toate rostogolite sau cărate de către actori în spaţiul în care se juca. Efectul creat nu era explicit brechtian, ci mai degrabă se dorea o refacere, în acest vast spaţiu industrial golit, a intimităţii, deschiderii şi lipsei de artificiu care deveniseră de-a lungul a zece ani, stilul Companiei B (Company B), sub conducerea artistică a lui Armfield companie ce îşi avea sediul la Upstairs Theatre, în strada Belvoir – situat într-un imobil industrial reconvertit. În mod similar, adaptarea lui Enright şi Monjo a abordat o voce *prez*entaţională (o indicaţie scenică din perioada de început a repetiţiilor suna aşa: "QUICK se adresează direct publicului; şi alte personaje vor proceda la fel pe parcursul piesei"[2]) nu atât datorită preocupării de a spulbera iluzia verosimilităţii, ci tocmai pentru că, în teatrul lui Armfield, în acest spaţiu al contactului dintre lumea fantantastică a povestirii şi lumea spectatorilor, are loc teatrul.

Există două momente în *Cloudstreet* care ilustrează capacitatea lui Armfield de a crea în acest spaţiu comun al actorilor şi al publicului, piese care sunt eminamente *teatrale*. Cînd fraţii Quick şi Fish se duc să pescuiască noaptea, Armfield îi pune pe doi dintre actori să împingă, în spaţiul de joc, din zona aflată sub cea desemnată publicului, o barcă cu vâsle pe roţi. Fish şi Quick se urcă în barcă, în timp ce alţi doi actori aşază vase cu apă de o parte şi de cealaltă a bărcii. De îndată ce scena începe, un mănunchi de becuri, care fuseseră vizibile şi până atunci, sunt coborâte încet, transformându-se într-un halou incandescent de licurici, care înconjoară capetele băieţilor. Barca se roteşte uşor pe suportul ei cu roţi, în vreme ce alţi actori fac să clipocească, încet, apa din vase. Daniel Wyllie, care îl interpretează pe Fish, se aplecă peste proră, privind în adîncurile întunecate ale râului Swan, evocate dintr-o dată – şi, cât ai clipi, publicul este transportat: ne aflăm şi noi, acolo, împreună cu ei. Acela a fost un moment de teatralitate transcendentă, fără a se fi încercat în vreun fel crearea unei iluzii convingătoare. În schimb, magicianul ne

[2] Winton, Tim, Enright, Nick ad Monjo, Justin (1999) *Cloudstreet: Play*, Redfern, NSW: Currency Press: 3

îngăduise să vedem mecanismul scamatoriei, pe măsură ce ea se desfăşura. Elementele care alcătuiau scena fuseseră adunate acolo, bucată cu bucată, sub ochii publicului, realizându-se astfel o transformare magică, un tot care însemna mult mai mult decât părţile care îl constituiau.

În momentele de final ale piesei, actorii s-au adunat la marginea scenei, în faţa spectatorilor. Wyllie/ Fish a făcut un pas înainte, şi vorbind ca un povestitor, a ţinut discursul final, cel mai lung discurs al său din toată piesa:

FISH: Îmi cunosc povestea de îndeajuns de multă vreme încât să ştiu cum am ajuns aici, cum ne-am zbătut cu toţii în acelaşi coridor pe care timpul ni-l sapă, şi sunt aşadar Fish Lamb în secundele morţii mele, în tot atât timp cât îţi ia să bei întregul râu, în tot timpul care mi-a trebuit să vă spun vouă acestea, şi apoi pereţii mi se prăbuşesc, şi eu explodez în luna, soarele şi stelele fiinţei mele adevărate. Să fiu Fish Lamb. Perfect. Întotdeauna. Pretutindeni. Eu.[3]

Actorul a urcat din nou pe scenă şi a început să fugă, tare, spre peretele din spate al clădirii, unde cortinele gri-maronii se dădeau la o parte, scoţând la iveală o despicătură îngustă prin care publicul putea zări noaptea adânca de afară, peisajul oraşului, cazinoul şi restaurantele care sclipeau în depărtare. Actorul a continuat să fugă, printre faldurile cortinei, prin întuneric, şi a sărit, prins o clipă de lumina unui reflector, afundându-se în apa ce nu era vizibilă, aflată dedesubt. A fost un moment teatral pur şi simplu uimitor: un *coup de théâtre* care a fost sărbătorit câteva minute mai târziu, când Wyllie, plin de apă, s-a întors la aplauze.

Primul contract i-a fost oferit lui Armfield atunci când spectacolul său realizat pentru Sydney University Dramatic Society a fost văzută de John Bell şi Ken Horler de la Nimrod Theatre Company, la vremea aceea, "alternativa" la Old Tote Theatre Company (ce a fost succedat de The Sydney Theatre Company, începând cu anul 1979), cu sediul la Sydney Opera House. Din 1979 până în 1981, Armfield a fost co-direc-

[3] Ibid. : 122.

tor artistic la Nimrod, unde a regizat un colaj caracteristic (teatrului Nimrod) de piese australiene noi, în special scrise de Stephen Sewell şi Louis Nowra, clasici adaptaţi (*Volpone* al lui Jonson) şi piese englezeşti contemporane (Frayn, Hare). Teatrul Nimrod avea sediul într-o fostă fabrică de sare pe Belvoir Street, în centrul suburbiei Surry Hills din Sydney; Surry Hills era o suburbia muncitorească unde se aflau depozite şi locuinţe de stat. Sala de spectacole principală, care acum poartă numele de The Upstairs Theatre, dispune de o scenă mare, deshisă, idiosincrazică, în formă de zmeu, construită în colţul clădirii, al cărei vârf bont este înconjurat de trei rânduri convergente de scaune: o arenă intimă, cu 320 de locuri.

În următorii douăzeci de ani, cea mai mare parte a operei lui Armfield, a luat naştere pe această scenă. Tot pe această scenă s-a întors, la sfârşitul anilor 1980, şi tot aici a lucrat din 1994 în calitatea sa de director artistic al companiei rezidente, Company B. Acest spaţiu a modelat estetica dramatică a lui Armfield în ceea ce priveşte două aspecte importante, care sunt legate între ele. Prima se referă la centralitatea absolută a actorului în teatrul lui Armfield. A doua se referă la o sensibilitate scenografică prin care elementele scenice sunt subordonate preeminenţei actorului în spaţiu. Scenografii lui Armfield caută să-i creeze un decor elegant, minimalist, ocupându-se numai de pereţii şi suprafaţa scenei, şi lasând pe seama actorului gestionarea spaţiului. Idiosincraziile spaţiului poartă urmele istoriei sale industriale (grinzi la vedere, pereţi de beton şi de cărămidă, în fundul scenei o uşă glisantă care dă spre depozit) iar drumul întortocheat până la scenă (singurele căi de acces spre spatele scenei sunt situate pe partea stângă a sa, sau printr-o intrare centrală) a devenit, sub conducerea lui Armfield, parte din stilul său "prezentaţional", ce nu depindea de crearea iluziei naturaliste, ci de folosirea puterii transformaţionale a teatrului.

Apoi, în calitate de regizor invitat la Lighthouse Company, Armfield a avut ocazia să lucreze pentru prima oară pe o scenă mare, cu proscenium, la premiera piesei *Signal Driver/ Semnalizează şoferului!*, scrisă de Patrick White, prezentată la Festivalul de la Adelaide. Producţia era "remarcabilă prin efectele sale vizuale şi scenografice, printre care un cablu electrificat şi norul ciupercă simbolic, care a apărut la sfârşit,

învăluind publicul de la Playhouse".[4] În anul următor, după ce the Australian Council a sponsorizat un turneu de studiu prin Europa, Armfield a fost numit regizor asociat la teatrul Lighthouse, sub coordonarea lui Jim **Sharman**. În perioada Lighthouse, Armfield a fost sponsorizat prin subvenții generoase de la stat, putând, astfel, să lucreze cu un grup destul de mare de actori, aceasta fiind una dintre puținele ocazii în teatrul autralian recent, în care existența unui asemenea grup a fost posibilă. În timpul acestei perioade şi-a construit relația cu cei trei scenariști rezidenți Nowra, Sewell şi White. Experimentele lor de polenizare încrucişată a formei dramatice mergeau de la epic/didactic (Sewell) şi suprarealist/expresionist (White), până la liric/"emblematic"(Nowra). Cei trei scriitori aveau o preocupare comună: dezvoltarea unei voci teatrale care să treacă dincolo de dialectul sacadat, sardonic şi masculin ca aparținea clasei muncitoare şi care marcase încercările dramaturgilor naționaliști din anii 1960, pentru a găsi o voce inconfundabilă a scenei australiene. În locul acesteia, cei trei au căutat şi au găsit, un idiom poetic prin care material emoțional şi politic puteau fi exprimat pe scena australiană. În atmosfera prielnică a grupului, Armfield şi-a manifestat credința că o asemenea limbă există, în acelaşi timp ajungând la convingerea că procesul de indigenizare a textelor dramatice europene este posibil. Următoarele sale spectacole pe texte clasice, de la Shakespeare la Chekhov, Gogol şi Ibsen, au fost stat sub semnul acestei voci identificabile a teatrului australian, pe care Armfield simțea că o găsise.

În 1988, Nowra scria despre "identitatea familială, ca trăsătură a operei lui Armfield".[5] Împreună cu Company B, Armfield a fost susținătorul ideii de ansamblu teatral, chiar în condițiile în care fondurile erau sistate, iar acest ideal devenea şi mai greu de atins. Armfield a reacționat adunând în jurul său o "familie" de colegi-actori, scriitori, designeri, compozitori – cu toții fiind obişnuiți cu modul său de a repeta, şi împreună cu care putea să creeze spațiul "domestic" în care să poată

[4] Radic, L. (1991) *The State of Play: The Revolution in the Australian Theatre since the 1960s*, Ringwood, Vic. : Penguin Books: 186.

[5] Nowra, L. (1988) „Neil Armfield- Radical Classicist", *New Theatre: Australia* 3: 7.

lucra. Acest discurs al "familiei" era inclus chiar şi în strategia de marketing a companiei: contribuabilii erau invitaţi să facă parte din Belvoir Company, iar actorilor preferaţi li se spunea "Cate (Blanchett) a noastră", sau "Geoffrey (Rush) al nostru". Pentru Armfield, "o producţie este într-adevăr grandioasă dacă îi ilustrează pe toţi aceia care au luat parte la ea, dacă este într-adevăr a acestora".[6]

Într-adevăr, Armfield are reputaţia de a lăsa "repetiţiile atât de deschise încât chiar cu câteva zile înainte de premieră, domină haosul":[7]

> *Unii dintre actorii care lucrează pentru prima dată cu Neil sunt fără îndoială nedumeriţi. Am auzit actori plângâdu-se sau întrebându-se cu oftat, în special în primele zile ale repetiţiilor, dacă Armfield chiar ştie ce face. Nu se poartă dominator, nu îndeasă actorilor pe gât modul de interpretare şi are tendinţa de a observa, de a absoarbe şi de a contempla, fără să dea multe indicii despre ce anume urmăreşte."*[8]

Munca lui Armfield este de fapt planificată cu meticulozitate. O relatare a repetiţiilor din 1995 la piesa lui Stephen Sewell *The Blind Giant is Dancing/ Uriaşul orb dansează* atrage atenţia asupra "instrucţiunilor sale extreme de precise" şi observă că "în timp ce atmosfera pare tihnită, democratică", felul în care Armfield îi oprea uneori pe actori era "adesea prescriptiv, făcut de pe poziţia unui regizor-autor".[9]

Spre sfârşitul anilor 1990, munca lui Armfield părea să se îndrepte în două direcţii. Pe de o parte, Company B avea la dispoziţie un buget limitat, şi crease o estetica a "teatrului sărac" tocmai din acest motiv al strâmtorării economice. *Pescăruşul* a fost pus în scenă într-o sală de repetiţii în care scenografii reproduseseră decorul unei biserici cu ajutorul pieselor de mobilier achiziţionate de la buticuri de mâna a doua.

---

[6] Armfield (1998)

[7] Cosic, Miriam (1999) "Boy From Company B" in *The Australian Magazine*, 20- 21 februarie: 16.

[8] Nowra (1988): 7.

[9] Fewster, R. (2002) „A Director in Rehearsal: Neil Armfield and the Company B Production of *The Blind Giant Dancing* bz Stephen Sewell", *Australasian Drama Studies* 40: 106- 118.

Piesa lui Beatrix Christian *The Governor's Family/ Familia guvernatorului*, a cărei acțiuni se desfăşoară în Sydney, în perioada colonială, a fost reprezentată în decorul înnegrit şi tocit al piesei *Pescăruşul*, de unde podeaua fusese scoasă şi înlocuită cu o bucată de pământ. Pe de altă parte, într-o sală de repetiții de nici 100 de metri din strada Belvoir, Armfield lucra cât se poate de confortabil în condițiile total diferite – buget mare şi program încărcat – al Opera Australia. Aici a oferit prospețimea şi vitalitatea pe care le obținuse în practica sa teatrală unor producții precum opera lui *Janacek Cunning Little Vixen/ Femeiuşca vicleană* (1997), şi *Jenufa* (1998). În ceea ce priveşte opera, Armfield concentra totul, punerea sa în scenă fiind întru totul teatrală. Spectacolele erau realizate cu mare atenție, iar subiectul acestora era tratat cât se poate de clar. Simțul vizual, care se dezvoltase la Upstairs, pe strada Belvoir, a atins apogeul într-o serie de transformări mecanice elegante şi a unor carusele magice. De exemplu, *Billy Bud* (1998/99) a fost pusă în scenă pe o platforma constructivistă simplă, aşezată pe o rotativă care se ridica pe pârghii hidraulice.

În *Cloudstreet*, dimensiunile şi punerea în scenă grandioase, precum şi caracterul familiar şi intim al companiei Upstairs Theatre, se îmbinau pentru a crea o poveste intimă. Producția i-a conferit lui Armfield reputația celui mai important regizor australian al generației sale.

Alte lecturi:

Golder, J. şi Madelaine, R. (1998) "Elsinore at Belvoir St: Neil Armfield talks about *Hamlet*", *Australasian Drama Studies* 26 (aprilie): 55- 80.

Ridgman, J. (1983) "Interview: Louis Nowra, Stehen Sewell şi Neil Armfield", *Australasian Drama Studies* 1 (aprilie): 105-123.

IAN MAXWELL
traducere de Anca Ioniță

ROBERT LEPAGE (1957–)

În 1985, spectacolul *The Dragon Trilogy/Trilogia Dragonului*, creat de Robert Lepage, avea aproximativ o oră. În 1987 ajunsese deja la o durată de peste şase ore. În doi ani câştigase cinci ore, devenind un monstruos bulgăre de zăpadă crescând şi schimbându-se cu o vitalitate ce a devenit mai apoi amprenta producţiilor lui Lepage. În 1994, spectacolul *Seven Streams of the River Ota/ Şapte fluvii ale râului Ota* a ajuns la aproape trei ore. În 1996 avea deja şapte ore, incorporând toate schimbările provocate de condiţiile de joc – ţările şi companiile vizitate, traducerea necesară în fiecare loc, actorii locali folosiţi. "Ceea ce facem noi este, mai mult sau mai puţin, o repetiţie publică"[1], spunea Lepage ingenuu, aparent fără să fie conştient că el este acela care a făcut mai mult decât orice alt regizor în viaţă pentru redefinirea termenului "work in progress"/ operă în lucru.

Pentru Lepage, seara premierei este doar un nou moment din evoluţia unei producţii care atinge forma finală doar atunci când compania încetează să o joace. Pentru Lepage, teatrul este cu adevărat el însuşi atunci când rezistă solidificării într-o structură fixă, când piesele dezvoltă o viaţă proprie şi se descoperă pe ele însele în cursul unei serii de reprezentaţii. Sub direcţia lui Lepage, a juca teatru devine o aventură, o explorare a unor zone necunoscute încă, iar plăcerea pe care acest mod de lucru o produce se leagă direct de riscul implicat de această abordare. Lepage face de obicei comparaţia cu bucuria pe care o provoacă sporturile, atunci când calităţile sportivilor sunt testate într-o împrejurare nesigură, când nu există garanţii şi când spectatorii înşişi simt că prin încurajările lor strigate până când răguşesc pot contribui la rezultatul obţinut în final.

Un spectacol care evoluează permanent este, prin definiţie, un spectacol creat în mod colectiv de o companie. Când nu există nici un

[1] Delgado, Maria M. And Heritage, P. (eds) (1996) *In Contact With the Gods? Directors Talk Theatre*, Manchester and New York: Manchester University Press: 141

scenariu scris, evoluția unui spectacol devine cu atât mai mult o îndatorire comună, rezultatul unei improvizații în care acțiunea, mai degrabă decât textul, este principalul mijloc prin care teatrul se naşte. În opera lui Lepage, spectacolul nu este diferit de repetiții. Nici acestea nu se bazează pe un text, ci pe o idee. De exemplu, lucrul pentru spectacolul *Şapte fluvii...* (1994) a început cu simpla dorință de a face ceva despre Hiroshima. În mod similar, *Tectonic Plates/ Plăci tectonice* (1988) a început doar cu "o intuiție. Apoi, fiecare membru al companiei a adăugat impresiile sale"[2].

> *"Munca noastră creativă începe cu un uriaş* brain-storming *şi o sesiune colectivă de redactare unde ideile sunt grupate împreună. Apoi, discutăm ideile care au fost alese, ceea ce ne conduce spre improvizație. Urmează faza în care structurăm improvizațiile, pe care le repetăm şi, în cele din urmă, le prezentăm public. Aceste spectacole, în loc să fie punctul culminant al procesului, sunt, de fapt, pentru noi, o nouă serie de repetiții, de vreme ce spectacolul nu este nici scris, nici fixat."*
>
> (Lepage 1995: 177)

Nu există motiv pentru care o companie să nu ajungă în procesul de repetiții la un punct în care să obțină o formă cu care toată lumea să fie satisfăcută. Totuşi, când joci pentru public, există întotdeauna impulsul constant dat de schimbarea condițiilor de joc şi de schimbarea publicului, pe care Lepage se bazează pentru a da formă operei sale şi pentru a-i adăuga tensiunea provocată de incertitudine. El funcționează ca un antrenor de echipă care discută strategia cu jucătorii lui fără să ştie cum vor arăta lucrurile în mod precis pe teren în timpul meciului. Aşa încât actorii îşi pregătesc scenariile, dar nu sunt niciodată siguri că acestea vor avea succes. Nu că frica de eşec l-ar putea opri pe Lepage: pentru el, consternarea este tonică, este imboldul care împiedică un spectacol să se atrofieze.

Un rezultat secundar năucitor al preocupării lui Lepage de a implica actorii în procesul dezvoltării spectacolelor este proliferarea unora dintre

[2] National Theatre, Paltform Papers 3: 29

cele mai desăvârşite imagini de scenă din creaţiile lui. Fie că este felul în care ghereta portarului unei parcări devine o scară ce duce într-un beci în *Trilogia Dragonului* sau felul în care o siringă uriaşă injectează narcotice într-un braţ gigantic în *Needles and Opium/ Ace şi opiu* (1991), producţiile lui Lepage dau dovada unei mişcătoare elocvenţe vizuale. Cum actorii lui Lepage lucrează şi cu mişcarea nu numai cu limbajul, ei reţin posibilitatea de a permite acţiunii să influenţeze vorbirea, în loc să lase gesturile să urmeze cuvintele, închise în absenţa imperativelor teatrale. Imaginile de scenă create de Lepage sunt rezultatele acestei inversiuni, o demonstraţie a abilităţii acţiunii de a imita - şi chiar de a depăşi – capacitatea limbajului de a comunica prin metafore. Transformarea Stellei într-o scenă din *Trilogia dragonului* e un bun exemplu pentru felul în care grija prozaică faţă de practica teatrală generează, în mod ironic, un moment de rară poezie pe scenă:

> *"În* Trilogia Dragonului, *actriţa Lorraine Cote juca atât rolul unei călugăriţe cât şi rolul Stella... Nu era destul timp pentru ca Lorraine să schimbe costumele, aşa că am rugat-o să-şi pună costumul Stellei pe sub tunica de călugăriţă, pentru ca atunci când aleargă în spatele scenei să nu aibă altceva de făcut decât să-şi dea jos costumul de deasupra. Dar nici pentru asta nu era timp. Aşa că ea a trebuit să-şi scoată costumul de călugăriţă în faţa publicului... Şi Lorraine s-a transformat în mod gradat în Stella... Am inventat un întreg ritual pentru a da sens acestei transformări, iar acesta a devenit unul dintre cele mai frumoase momente din toate cele şase ore ale trilogiei. Totul pentru că un actor nu avea timp să-şi schimbe costumele."*
>
> (ibid.:31)

Lepage speculează că unele dintre cele mai bune monologuri ale lui Shakespeare au fost scrise pentru a ţine trează atenţia publicului în timpul schimbărilor mai lungi de care era nevoie în scenă. În ambele cazuri, partea mundană a muncii scenice generează un lirism accidental al cărui farmec este mult mai mare decât şi-ar putea cineva imagina, dată fiind senzaţia iniţială de compromis ce stă la baza naşterii lor.

Cum actorii folosesc coordonatele concrete ale spațiului mai degrabă decât vehiculul abstract al limbajului, ca mediu în care să-şi construiască spectacolul, ei ajung nu numai la imagini individuale fermecătoare, ci şi la feluri de a spune povestea radical diferite de tot ceea ce ar fi capabili să inventeze scriitorii când lucrează la birou şi nu în teatre. În Trilogia Dragonului, de exemplu, povestea vieții lui Crawford, de la tinerețe la bătrânețe, e comprimată în câteva secunde, prin aceea că haina lui e purtată pe rând de trei actori care joacă rolul la vârste diferite în cursul spectacolului. În acelaşi spectacol, sunt folosiți pantofii pentru a descrie evenimentele cele mai importante, imagine cu o forță proporțională cu simplitatea ei:

> *"În* Trilogia Dragonului, *pantofii erau o sursă puternică de narativitate. O pereche era scoasă dintr-o valiză pentru a arăta primii paşi ai copilului, pentru ca apoi pantofi mai mari şi mai mari să arate creşterea acestuia. O altă pereche era pusă într-un geamantan pentru a sugera moartea mamei. Mai multe perechi de pantofi erau aliniate de un personaj de-a lungul decorului, doar pentru a fi călcate în picioare de soldați mergând pe patine – o puternică, deşi neobişnuită evocare a distrugerilor celui de-al Doilea Război Mondial. Astfel, cea mai modestă recuzită, cele mai comune obiecte din viața de zi cu zi erau folosite pentru a arăta naşterea, viața şi moartea, dragostea unui tată şi a unei mame şi devastarea hidoasă a războiului."*
>
> (ibid.: 8-89)

Acesta este Lepage – în ce are mai bun şi în ce a devenit tipic pentru el. Pentru criticii educați în spiritul solidului limbaj dramatic, asta înseamnă doar abilitatea de a produce trucuri inteligente. Pentru aceia care sunt capabili să aprecieze potențialul de eleganță semiotică existent în structurile non-lingvistice, aceasta este opera unui magician.

Parte importantă din potențialul de atractivitate al acestui mod de comunicare este faptul că el cere cooperarea implicită a publicului. Lepage a argumentat îndelung că publicul de azi este în asemenea măsură expus cinematografului şi televiziunii, încât aduce înspre teatru tehnici de decodare a acțiunii pe care teatrul nu le foloseşte îndeajuns:

”Avem tendința să facem teatru într-o manieră în care folosim vechile feluri de a spune povestea crezând că oamenii sunt obtuzi, şi că numai aşa vor înțelege. De fapt, oamenii sunt extrem de moderni... Se uită la televizor, ştiu ce înseamnă un flash-back*, înțeleg codurile unui* flash forward*, ştiu ce înseamnă un* jump cut*. Ei cunosc toate aceste lucruri pe care noi nu le ştiam când am început să mergem să vedem teatru. Şi dacă noi nu apăsăm pe acest trăgaci, bineînțeles că ei se vor plictisi”.*[3]

În mod ironic, poezia ce derivă din folosirea tehnicile cinematografice în teatru este mult mai mare decât aceea care apare într-un film ce foloseşte aceleaşi metode. Cinematograful este un mediu mult prea literal ca să poată folosi teatralitatea fără să pară inutil de obtuz şi extravagant. Tocmai pentru că, prin comparație, teatrul este atât de limitat, potențialul lui de punere în mişcare a imaginației este atât de mare.

Uşurința cu care Lepage foloseşte tehnicile cinematografice vine din faptul că el lucrează în ambele domenii – adesea folosind acelaşi material. Aceasta a făcut posibilă o ”fertilizare încrucişată” care a produs o pletoră de efecte interesante. În *Circulations/ Circulații* (1984), de exemplu,

”...există o scenă în care doi tipi şi o fată fumează un joint *într-un motel, vorbind liniştit în lumina lunii, ce se strecoară discret înăuntru printr-un luminator. Apoi, lumina se stinge complet şi când se reaprinde vedem aceeaşi scenă, dar prin luminator, altfel spus, din punctul de vedere al lunii. A fost pentru prima dată când am folosit perspectiva inversată în munca noastră. Actorii erau întinşi la orizintală, dând publicului impresia că priveşte personajele din cer, de deasupra. Iar tema folosirii drogurilor făcea acest fel de transpunere poetică, nu numai posibilă, ci şi motivată.”*

(ibid.: 75)

[3] Delgado and Heritage (1996: 148)

Importantă aici nu este atât folosirea perspectivei inversate, cât faptul că aceasta se leagă direct de subiectul dramei. Lepage nu dă frâu liber în mod gratuit simțului său special pentru folosirea diverselor mijloace: el extinde resursele mediului său pentru a-l face mai capabil să reflecte, în termeni exteriori, povestea interioară a personajelor. Această abilitate de a-şi folosi mijloacele să arate mai degrabă decât să povestească conținutul face ca teatrul lui Lepage să fie atât de poetic.

În teatrul lui Lepage capacitatea formei de a reprezenta conținutul nu este numai poetică, ci şi simptomatică pentru preocuparea lui față de conectare în general. Aproape toate spectacolele lui Lepage fac conecții între lucruri aparent fără nimic în comun. *Şapte fluvii...* are ca temă atât independența Canadei franceze, cât şi ridicarea Japoniei asemeni păsării Phoenix, din ruinele de la Hiroshima. Mai recentul spectacol *Geometry of Miracles/ Geometria miracolelor* (1999) asociază filozofia ezoterică a lui Gurdjieff cu arhitectura lui Frank Lloyd Wright."Cred că lucrurile sunt legate în mod profund şi, ca autor sau regizor, trebuie să ştii cum să fii puțin antropolog sau arheolog"[4], spune Lepage.

Acest sentiment de unicitate aproape mistică, subliniind suprafața fracturată a percepției noastre față de lume, este ancora spectacolelor lui Lepage. Dacă teatrul lui Lepage poate avea uneori mai multe fețe, chiar până la a părea haotic, sentimentul aproape sacru pe care el îl are față de importanța coincidenței menține acest teatru puternic înrădăcinat într-o rețea de siguranță a afinităților neaşteptate. Pentru Lepage, o coincidență este o revelare a sincronizării ascunse a vieții, un precursor al "sentimentului spiritualității"[5] pe care numai teatrul îl poate descoperi. Ceea ce are în comun arhitectura lui Wright cu secvențele de dans ale lui Gurdjieff este faptul că amândouă încearcă să distileze, prin intermediul formei fizice, o percepție metafizică ce desfide asimilarea corporală. Pentru Lepage, teatrul este o întreprindere similară, o încercare de a găsi, în momentul critic al unui spectacol, o urmă a armoniei ascunse în spatele abundenței şi diversității existenței materiale.

[4] National Theatre: 38

[5] Delgado and Heritage (1996: 144)

Alte lecturi:

Lepage, R. (1995) *Connecting Flights*, trans. Wanda Romer Taylor, London: Methuen

SHOMITT MITTER
traducere de Cristina Modreanu

SIMON McBURNEY (1957–)

La sfârşitul anilor 70, Simon McBurney a studiat engleza la Universitatea Cambridge, unde activa ca actor şi autor de piese al trupei *Cambdridge Footlights*, alături de Emma Thompson, Hugh Laurie şi Annabel Arden. După absolvire, el s-a antrenat la şcoala Jacques Lecoq din Paris înainte de a se întoarce la Londra unde, în 1983, a co-fondat Theatre de Complicite împreună cu Annabel Arden, Marcello Magni şi Fiona Gordon. După ce a creat aproape 30 de producţii în ultimii 20 de ani, dintre care multe au fost prezentate în turnee peste tot în lume, Complicite şi-a câştigat un renume, fiind una dintre cele mai cunoscute, aclamate de critici şi influente companii teatrale din Europa. Reuşind să împace cu succes aparenta divizare între experimentul de avangardă şi cultura oficială, populară, Complicite a devenit recunoscută în lume pentru dexteritatea fizică şi inventivitatea comică a creaţiilor sale colective[1], dar şi pentru dramatizarea fluidă a producţiilor după texte clasice[2] şi pentru adaptările după opere de ficţiune contemporană[3].

[1] Acestea includ - *Put it on your head* (1983), *A minute too late* (1984), *More Bigger Snacks Now* (1985), *Anything for a Quiet Life* (1987), *Burning Ambition for BBC2* (1988), *Mnemonic* (pentru scenă – 1999), (pentru radio – 2000) şi *The Noise of time* (2000) cu Emerson String Quartet.

[2] Vizita lui Durenmatt, *Poveste de iarnă* de Shakespeare (1992), *Cercul de cretă caucazian* (1997) şi *Scaunele* de Eugen Ionesco (1997).

[3] *The street of Crocodiles* (1992), adaptat după texte de Bruno Schultz; *Out of a House Walked a Man* (1994), din Daniil Harms; *The Three Lives of Lucie Cabrol* (1994), din Pig Earth de John Berger; *Foe* (1996), din J. M. Coetzee; *To the Wedding* (1997) de John Berger, pentru BBC Radio 3; *Light* (2000), din Torgny Lindgren; *The Elephant Vanishes* (2003) de Haruki Murakami.

Ca director artistic al Complicite, McBurney a regizat aproape toate spectacolele companiei din ultimii 10 ani, producând o operă cu o mare energie şi de o mare diversitate. În acelaşi timp, el a continuat să lucreze în lume, ca *freelancer*, atât ca regizor cât şi ca actor, în film şi televiziune[4].

Ca urmare a antrenamentului său cu Lecoq, McBurney aduce în munca sa de regizor o înţelegere asumată a contribuţiei interpreţilor, precum şi, în special, a importanţei găsirii unui limbaj comun pentru toţi colaboratorii la un spectacol. La baza oricărui proces de concepere a unui spectacol – toate creaţiile lui McBurney ar trebui văzute drept rezultatul unei munci de concepţie, chiar şi cele bazate pe texte existente[5] – stă preocuparea sa principală, aceea de a obţine mai întâi condiţiile necesare pentru invenţie, prin pregătirea corpurilor, a vocilor şi a imaginaţiei: "Îi pregătesc (pe actori, *n. trad.*) ca să fie gata: gata să se schimbe, gata să fie surprinşi, gata să prindă ocazia care le iese în faţă" (McBurney 1999: 71). Câţiva dintre colaboratorii lui McBurney s-au antrenat şi ei cu Lecoq şi au o uşurinţă în a executa exerciţiile, a lua parte la discuţiile şi indicaţiile de care e nevoie pentru a face un spectacol. Totuşi, de-a lungul anilor, Complicite a devenit o alianţă tot mai liberă de colaboratori, mai degrabă decât o companie permanentă, cu noi membrii adăugându-se celor vechi pentru fiecare dintre proiecte. În plus, munca lui McBurney ca regizor independent l-a pus în situaţia de a intra în contact cu actori care nu erau deloc familiari cu bucuriile imprevizibile şi dificile ale conceperii unui spectacol sau cu teroarea ocazională provocată de aruncarea în necunoscut şi de rătăcirile pe care le implică aceasta. Recent, el a montat, de exemplu, noi producţii pentru Teatrul Naţional al Actorilor, la New York (*Ascensiunea lui Arturo Ui nu poate fi oprită* de Brecht în 2002, cu Al Pacino, John Goodman şi Steve Buscemi) sau

[4] Ca actor, McBurney a jucat în *Sleepy Hollow, Kafka, Tom and Viv, Mesmer, Cousin Bette, Onegin* şi rolul titular din *Eisenstein*.

[5] "Spre deosebire de cazul în care ai în mână o piesă de la care să porneşti, e o senzaţie curioasă şi oarecum diferită atunci când nu ai decât fragmente, frânturi şi imagini din care să construieşti; şi totuşi, în mod bizar, simt că pornesc din acelaşi loc: până când nu încep să simt şi să experimentez ceva, nu există nimic" (McBurney 1999: 67)

cu membrii trupei Teatrului Public Setagaya din Tokyo (*Elefantul dispare*, 2003).

McBurney admite bucuros influența lui Lecoq în munca lui: importanța personajului colectiv, un fel de narator cu multe capete, mișcându-se asemeni unui roi de albine, ca un organism multiplu sau ca un "stol de grauri" (ibid: 74); idealurile luminozității incorporate și ale disponibilității – condiții preexistente pentru nașterea formelor și imaginilor în spectacolele tip Complicite –, ale derivării emoției din mișcare, ale râsului care celebrează, dar și critică în mod coroziv; crearea de forme imaginative, sugestive dar incomplete, pentru a provoca complicitatea imaginației spectatorilor, activând creativitatea acestora. Mai presus de toate, McBurney ține la înalta calitate a ascultării pline de atenție, și la angajarea unui ritm, a unui tempo, a unei muzicalități și a unei dinamici a spațiului – componente cheie pentru elaborarea și evaluarea teatrului viu:

> *să analizezi prin intermediul folosirii mișcării cum funcționează o creație teatrală: cum se desfășoară în termeni de spațiu de joc, de ritm, aproape ca muzica în termeni de contrapunct și armonii... imagine și acțiune, mișcare și nemișcare, cuvinte și tăcere.*
>
> (McBurney1994:18)

În procesul de repetiții o atenție specială este acordată amenajării unui spațiu de joc, cu tot felul de obiecte, materiale, documente de cercetat, jocuri și alte metode menite să încurajeze explorarea individuală sau în colectiv. McBurney a folosit pentru asta termenul "teren de joacă" și a reiterat adesea conexiunea cu echipele sportive. Natura precisă și folosirea textului, a muzicii, a obiectelor și a altor materiale scenografice, precum și textura detaliată a împletiturii care va compune spectacolul sunt toate stabilite pe parcursul repetițiilor în acord cu o pragmatică a ceea ce pare să susțină și să hrănească nașterea unei lumi comune, de profunzime. Altfel spus, modelul de concepere a spectacolului provine din tehnicile exploratorii ale lui Lecoq, *autocours*, o pedagogie a imaginației în contexte în care are loc munca în echipă, un mod de flexare și tonifiere a "mușchiului imaginației" în căutarea unui

”moment al imaginării colective” (McBurney 1999: 71). La un alt nivel, această teorie se leagă de deviza ”înoată sau îneacă-te” desprinsă din experiența teatrului de stradă, şi a *stand-up comedy*, sau din imersiunea răbdătoare în sera unor practici coregrafice sau teatrale bazate pe mişcare, care încearcă să spațializeze topografiile călătoriilor interioare. La un cu totul alt nivel, poate mai puțin vizibil, dar constitutiv, *modus operandi*-ul lui McBurney se inspiră şi din acordarea dintre psihic şi fizic, descoperire intermediată de un studiu serios al tehnicilor Feldenkrais cu remarcabila profesoară Monika Pagneux.

Estetic şi dramaturgic, McBurney nu e mai puțin catolic în sursele sale de stimulare, folosind aspecte provenind de la **Brook**, **Meyerhold**, Brecht şi **Kantor**, precum şi din dansul neo-expresionist al Pinei **Bausch** sau al lui Josef Nadj, din manipulările transformative ale teatrului-obiectelor şi ale teatrului de păpuşi, la care se adaugă poli-ritmurile spațio-temporale şi mobilitatea limbajelor din film, precum şi inteligența critică a ficțiunii scrise de John Berger, pentru a crea ceva unic în teatrul popular contemporan. Munca lui McBurney este, începând din 1990, o poetică în mod distinct europeană, multilingvistică, integrând imagini, narativitate şi o coregrafie a corpurilor, obiectelor şi spațiului pentru a produce un *Gesamtkunstkwerk* contemporan. În cadrul acestei forme simfonice, acțiunea creativă a interpreților şi a corpurilor lor alcătuieşte chiar fundația unei celebrări pline de compasiune a extraordinarului din viața de zi cu zi şi a celor marginalizați, precum şi o sondare umanistă articulată a ”politicilor imaginației” (McBurney1994: 22).

Unul dintre atributele remarcabile ale lui McBurney este uşurința cu care el creează imagini care defamiliarizează şi redirecționează geometria convenționalului şi atenția comună pentru realitate, înscriindu-le adânc în imaginația noastră. Aici imaginea nu înseamnă pur şi simplu reprezentația picturală a unei ”lovituri de teatru”, ci mai degrabă o sintaxă dinamică şi complexă în care se combină şi se suprapun mişcarea, ritmul, textul, muzica şi obiectul, create de logica poetică a formelor şi a narativității în plină desfăşurare într-o producție: imaginea ca fuziune de formă şi conținut în trecătoarea lume întrupată în spectacol. Spectacolul *Mnemonic* (1999), de exemplu, este marcat de ambiguitățile noilor tehnologii de comunicare (telefonul mobil) şi înregistrare (video). Linia telefonică cedează chiar în momentele de maximă apropiere, lăsând să se instaleze, dureros, distanța şi absența, iar memoria este derulată

înainte şi înapoi în mod repetat ca şi cum ar fi un VCR, într-o căutare obsesivă pentru ”real” şi ”origini”. Din când în când ritmul discontinuu al telecomenzii şi al aparatului de editat marchează intenționat montarea: secvențe live sunt derulate la viteză mare şi jucate din nou şi din nou într-un ciclu de repetiții cu mici diferențe.

Creațiile lui McBurney axate pe naştere sau pe disoluție permit apariția unor lumi de imagini rezultate din dispunerea, interacțiunea şi transpunerea corpurilor şi obiectelor, precum şi din cristalizarea în forme efemerale, abrupte, înainte ca elementele constitutive ale acestor imagini să se disperseze şi să revină la o stare de potențialitate plină de energie. În spectacolul *The three lives of Lucie Cabrol/ Cele trei vieți ale lui Lucie Cabrol* (1994) manipularea explozivă a unor plăci de lemn e folosită pentru a reprezenta dinamica dorinței, incertitudinea şi precaritatea refugiului, fiindcă Lucie şi Jean fac dragoste într-un grajd. În *Mnemonic* un scaun de lemn rupt (deja o asociere mnemonică pentru personajul principal, tatăl lui Virgil şi iubitul lui absent) este aşezat pe jos astfel încât să reprezinte rămăşițele unui ”om al gheții” din Neolitic, în vârstă de 500 de ani, descoperit recent în Alpii Tirolezi. Ca într-un *haiku*, o cârpă albă este aruncată deasupra, iar scaunul devine un ghețar. Aşa cum spune tatăl din *Strada crocodililor* (1992); ”migrația formelor este esența vieții”. De la temporalitatea elastică şi metamorfozele magice ale acestei uimitoare producții, în cadrul căreia legile fizicii newtoniene păreau suspendate momentan, cărțile zburau asemeni unor păsări, iar o figură spectrală aluneca vertical pe peretele din spate ajungând în spațiul de joc, dislocarea, conectarea şi fluiditatea memoriei şi a identității au devenit teme recurente în creația lui McBurney. În acord cu asta, în toate producțiile sale materialele ce compun scenografia sunt încurajate să se mute, să se recompună, să se deplaseze, să se transforme şi să se reinventeze temporar, adoptând configurări şi identități efemerice, înăuntrul unui limbaj teatral care migrează el însuşi, se transformă şi e mereu în mişcare. Singura constantă este schimbarea, jocul proteic al oamenilor şi lucrurilor în devenirea lor: *tout bouge*[6].

[6] *Tout bouge (Totul mişcă)* era titlul lecturii-demonstrație pe care Lecoq a susținut-o public cu mare succes începând cu sfârşitul anilor 60. Aşa cum McBurney subliniază în prefața lui la cartea lui Lecoq, ”Corpul în mişcare”, aceasta era o temă centrală şi în lecțiile maestrului.

De la începuturile sale în care munca îi era influențată de clovnerie și până la recentele investigații asupra hiper-modernității alienate, afectate de viteză, exprimate prin folosirea medierii video supersofisticate în spectacole live (*Mnemonic, The Elephant Vanishes*), McBurney s-a reîntors consistent la un material de substanțială gravitate existențială, de rezonanță politică și de complexitate etică. Găsim la el anxietatea față de moarte, de exemplu, în spectacolul dureros și amuzant *A minute too late/ Un minut prea târziu* (1984), în parte un răspuns la recenta moarte a tatălui, dar găsim și fragilitatea vieții imaginației în regimurile represive (*The Street of Crocodiles*), care se referea direct la omorârea scriitorului polonez Bruno Schulz de către naziști, sau în *Noise of time/Zgomotul timpului* (2000) în care quartetul pentru viori nr. 5 al lui Sostakovici era reamintit în contextul istoriei sovietice și al vieții grele a compozitorului în timpul lui Stalin. Exil, dorință, pierdere și alunecarea relațiilor între istorie, arheologie și memorie în *Mnemonic*, tiraniile extremismului și temerile xenofobice în *The Resistible Rise of Arturo Ui/ Ascensiunea lui Arturo Ui nu poate fi oprită*, producția semnată la New York oferind o critică explicită a ideologiilor administrației US corupte și pro-război.

McBurney caută să conteste și să afirme – adesea în același moment – iar opera lui poate fi caracterizată paradoxal atât în termenii seriozității ei filozofice, cât și în termenii ușurinței abordării. În cadrul acestor farse tragice, celebrarea coexistă cu dezolarea, reparația cu separarea, reveria cu coșmarul, grația cu gravitatea. În cele mai bune creații ale lui McBurney, însuși actul social și estetic al colaborării afirmă în mod elocvent potențialul creativ vibrant al întâlnirii, al atenției, al imaginației și al energiei care conectează, în timp ce caracterul tranzitoriu al evenimentului teatral, și al formelor care sunt pilonii săi de susținere, ne cere să ne implicăm în teatru cu precaritatea și potențialitățile transformative ale propriilor noastre vieți de ființe sociale și creative. ”Trebuie să ne inventăm propriile circumstanțe, așa cum trebuie să ne reinventăm teatrul” (McBurney 1999: 77).

Alte lecturi:

Lecoq, Jacques (2000) *The Moving Body: Teaching Creative Theatre*, trans. David Bradby, London: Methuen: 13-24

McBurney, Simon (1994) *The Celebration of Lying*, interview in Tushingham, David (ed.) *Live 1: Food for the Soul*, London, Methuen: 13-24
– (1999) Interview, in Giannachi, Gabriella and Luckhurst, Mary (eds) *On Directing: Interviews with Directors*, London: Faber and Faber: 67-77
– Theatre de Complicite (2003) *Complicite Plays 1 (The Street of Crocodiles, The Three Lives of Lucie Cabrol, Mnemonic)*, London: Methuen
– Theatre de Complicite website: http//www.complicite.org

DAVID WILLIAMS
traducere de Cristina Modreanu

PETER SELLARS (1958–)

Absolvent al Universității Harvard, unde, se spune, a pus în scenă numeroase spectacole complet neconvenționale, Sellars este un ”poli-calificat” ce regizează teatru, operă, filme de televiziune şi clipuri rock. A apărut în filmele lui Bill Moyers, *Miami Vice* şi *The Equalizer*, precum şi în filmul lui Godard *King Lear/ Regele Lear* (1987). Mai jucase şi în propria versiune după *Regele Lear* în 1980, spectacol memorabil grație scenei în care o mașină Lincoln Continental, presupusul simbol al puterii lui Lear, era în mod ostentativ demontată până la şasiu în fiecare seară.

Precocitatea şi zelul lui s-au combinat când a îndeplinit funcția de director artistic al Boston Shakespeare Company (1983-1984) şi al American National Theater (ANT) din cadrul Centrului Kennedy din Washington (1984-1986). Sellars l-a abandonat pe cel de al doilea după ce l-a adus în centrul controverselor prin spectaculoasa lui risipă, prin inventivitatea incandescentă (experimente tehnologice, folosirea de mecanisme scenice vizibile, mişcare exagerată, clovnerie) şi prin producții intens criticate despre America epocii respective. Astfel, el a plasat acțiunea spectacolului său cu Ajax (1986), un manifest împotriva războiului din Vietnam, la Pentagon, textul lui Sofocle fiind adaptat de dramaturgul Robert Auletta, pentru sublinierea atitudinii politice, din

care făcea parte şi distribuţia interasială aleasă de regizor. Cerinţele spectacolului – care la Sellars înseamnă în primul rând o estetică gestuală – erau asigurate de limbajul semnelor folosit de actorul surdo-mut Howie Segal în rolul principal. Washington nu era locul potrivit pentru misiunea lui reformatoare în ceea ce priveşte starea naţiunii, aşa că ANT s-a închis, în timp ce Sellars a mers mai departe. Abandonul creativ din acea perioadă era de fapt simptomatic pentru restul carierei lui. Din multe puncte de vedere, dar mai ales în ceea ce priveşte stilul teatral şi motivaţiile politice, această carieră aminteşte de **Meyerhold**, care a fost sursa de inspiraţie a lui Sellars în timpul studenţiei.

Sellars a fost directorul artistic a Festivalului de la Los Angeles în 1990 şi 1993, extinzându-i oferta pentru a include diferite evenimente ale comunităţilor minoritare. Aceasta a implicat găsirea unor spaţii de joc potrivite în comunităţile negre, printre care şi în cartierul unde au izbucnit revoltele care au răscolit Los Angeles în 1992. Depăşirea graniţelor sociale, a prejudecăţilor, a fobiilor şi tabuurilor urma să rămână o caracteristică permanentă a muncii lui Sellars, implicând şi angajamentul lui faţă de spectacolele comunitare, în care amesteca actori profesionişti cu neprofesionişti. Recent, acest tip de activitate a inclus regia lui memorabilă pentru *Paravanele* lui Genet – Los Biombos (1998) realizat în comunitatea hispanică din Boyle Heights, în cartierul East Los Angeles, împreună cu Compania Cornerstone şi Departamentul pentru Săraci din Los Angeles (al cărui acronim e o abordare satirică pentru Departamentul de Poliţie din Los Angeles, celebrul LAPD). Spectacolul transpunea relaţia opresivă ilustrată de Genet între colonizatori şi colonizaţi în Algeria, căreia îi corespundea colonizarea internă a limbii şi culturii Mexicane, în cadrul Statelor Unite ale Americii, cu puterea lor hegemonică.

O abordare similară, orientată înspre comunitate, l-a ghidat pe Sellars şi când a fost numit director al Festivalului Adelaide în 2002. Totuşi, absenţa lui din cadrul operaţiunilor de planificare, a discuţiilor şi a luării deciziilor, combinată cu „costurile monumentale" şi "nebunia idealistă" (The Advertiser, 13 noiembrie 2001), a sfârşit într-o cădere; "nebunia idealistă" se referea mai ales la atitudinea lui militantă pentru arta comunitară, în special în ceea ce priveşte problemele de integrare şi reconciliere privind poporul aborigen din Australia, care era şi continuă

să fie de monumentală importanţă în această ţară. Sellars deţine acum un post ca Profesor de Artele şi Culturile lumii la Universitatea California din Los Angeles.

Disoluţia ierarhiilor, astfel încât distincţia dintre cultura înaltă (clasică) şi cultura populară să nu mai funcţioneze este o preocupare centrală pentru Sellars, la fel ca interesul său pentru multimedia în teatru. Monitoare de televizor, computere, imagini proiectate, clipuri filmate, sunete amplificate şi alte echipamente se întâlnesc toate în spectacolele lui pentru a reda tabloul lumii moderne. Scopul acestor producţii mai este şi acela de a aminti publicului impactul negativ al media în viaţa lor şi să-i îndemne să caute alternativa într-un sistem de informaţii mai aproape de adevăr, cum este teatrul însuşi. Teatrul, pentru Sellars, nu poate fi decât "al prezentului" şi integral dedicat acestuia: "sarcina noastră ca artişti este să răspundem, să înregistrăm ceea ce se întâmplă şi să aducem pe scenă ceea ce realmente reflectă societatea" (Sellars 1997: 205). Mai mult decât atât, "când vorbim despre a face teatru, vorbim de fapt despre a construi o societate" (ibid.: 193), atât de mult încât "un spectacol trebuie să fie – la fel ca un guvern – o discuţie între egali; trebuie să găseşti acolo un fel de energie ce vine dintr-un mediu cu încărcătură democratică" (ibid.: 194).

Rolul democratic fundamental al teatrului este acela de forum pentru discuţii deschise şi dezbateri, conform viziunii lui Sellars. Producţiile sale majore care au urmat spectacolului *Ajax* adoptă strategii nu numai pentru "o discuţie între egali", ci şi pentru dezvoltarea senzaţiei oamenilor că au o răspundere civică. *Persanii* (1993), din nou în colaborare cu Auletta şi Segal, denunţă rolul Americii în Războiul din Golf. Transpunând tragedia lui Eschil într-un context contemporan (lucru facilitat de adaptarea scrisă de Auletta) şi vorbind din punctul de vedere al „străinului învins", aşa cum făcea Eschil, Sellars reuşea să folosească un spaţiu auster, cu lumini tăioase şi retorica fizică şi vocală, din care mare parte era dezumanizată de *gadget*-urile tehnologice, pentru a atrage atenţia asupra efectelor propagandei de război asupra percepţiei. El a pus în scenă infama diatribă radio a lui **Artaud**, *For an End to the Judgement of God/ Pentru un sfârşit al Judecăţii Domnului*, ca pe un delir al unui general american apărând cauza Războiului din Iraq (2003); şi nimic nu putea fi mai de actualitate în acel moment. Un steag ameri-

can, un podium, microfoane şi proiecţie non-stop de imagini video în care se văd atrocităţile de război – aceasta era scena pentru un monolog al violenţei livrat sub forma unei conferinţe de presă a Pentagonului. Textul lui Artaud era cuplat cu poemul poetului afro-American June Jordan, *Kissing God Good-Bye/ Luându-mi adio de la Dumnezeu*, a cărui viziune despre o umanitate mai bună era prezentată prin intermediul reflecţiilor asupra violenţei campaniilor anti-avort organizate în Statele Unite, "în numele lui Dumnezeu".

Sellars a folosit aceeaşi metodă de rescriere a unor texte binecunoscute, prin reţinerea înţelesului lor esenţial când a regizat *The Children of Herakles/ Copiii lui Heracles* (2002) de Euripide. Din nou, o tragedie greacă i-a furnizat un model, dat fiind că, după 11 septembrie 2001, "s-a putut simţi o îngheţare a discursului liber în America. E îngrozitor cât de limitat este ceea ce poate fi discutat pe pagina de editoriale a New York Times" (Sellars 2002: 3). Teatrul, a argumentat el "furnizează unele dintre ultimele spaţii publice rămase în această ţară", iar "discursul lui civic face democraţia posibilă pentru că oferă un spaţiu unde nu trebuie să fii politicos, unde mănuşile sunt scoase, dar unde nimeni nu o încasează" (ibid.). Spectacolul făcea legătura între povestea lui Euripide despre copiii orfani căutând azil în Atena şi criza internaţională a refugiaţilor. Era un eveniment în trei părţi, incluzând o dezbatere despre politica de imigrare a Statelor Unite, spectacolul în sine şi proiecţii după spectacol cu filme despre locurile unde teroarea domină în lume, ai căror locuitori caută azil în alte ţări. Spectacolul îi identifica pe copiii lui Heracles cu refugiaţi reali şi tineri imigranţi în roluri fără replici (proveniența imigranţilor se schimba – putea fi din arealul Boston când se juca acolo, din grupurile kurde când s-a jucat în Germania, de exemplu).

Dimensiunea comunitară din spectacolul *Copiii lui Heracles* era dublată de una multiculturală. Cea din urmă se putea detecta şi în montarea cu *The Merchant of Venice/Neguţătorul din Veneţia* (1994), cu un Shylock negru şi o Portia Chinezo- Americană, ce devenise un studiu acerb al capitalismului. Probabil că nicăieri nu este mai explicit articulată dedicaţia lui Sellars pentru multiculturalism decât în *Peony Pavilion* (1998) de Tang Xianzu, cea mai celebrată dintre operele Kun[1]. Lucrarea

[1] Nota traducătorului: opera Kun sau Kunqu este una dintre cele mai vechi forme de operă din cultura chinezească, a cărei evoluţie a avut loc din secolul al XVI-lea până în secolul al XVIII-lea.

a fost scrisă în acelaşi timp cu Romeo şi Julieta şi avea ca subiect tot dragostea absolută, fapt exploatat de Sellars în organizarea materialului în jurul ideii de schimb cultural. Cu muzică amestecată chinezească şi occidentală, semnată de Tan Dun, spectacolul îi dubla pe interpreţii Kun (printre care mult celebrata Hua Wenyi) – ale căror mişcări sunt în mod tradiţional restrânse – cu actori chinezo-americani jucând într-un stil modern, foarte plastic. Instalaţii din plastic transparent şi imagini în oglindă, incluzând miniaturi proiectate pe camere video de ţinut în mână, accentua crosul între tradiţie şi modernitate al spectacolului. *Peony Pavilion* a fost prezentat în turnee în Europa, ca majoritatea producţiilor lui Sellars de la începutul anilor 1990, reconfirmând reputaţia acestuia peste graniţe.

Cu peste 100 de spectacole semnate la activ, Sellars se simte probabil cel mai bine ca regizor de operă, a cărei funcţie civică o subliniază în montările sale. El a montat în versiuni similare trei opere de Mozart, *Così fan tutte* (1986, 1987, 1989), *Don Giovanni* (1987, 1989) şi *Nunta lui Figaro* (1988) sunt puncte de reper graţie refacerii radicale pe care au suportat-o. Sellars nu updatează operele, dar dă o altă formă tematicii lor, păstrând structurile muzicale.

Così… este plasat într-un *diner* californian[2] plin de semne tipic americane, inclusiv containerele de plastic pentru ketchup. Dorabella şi Fiodiligi admiră fotografii ale unor bărbaţi arătoşi în magazine de modă şi, îmbrăcate în pantaloni înfloraţi, cămăşi deschise la culoare, cu cercei de plastic atârnându-le la urechi şi ochelari de soare, seamănă cu nişte mame din suburbii plecate în vacanţă. Bărbaţii care ”gustă” dragostea lor sunt îmbrăcaţi similar şi, cu cutii de bere în mână, cântă ”un mic toast pentru Zeul dragostei”, minunatul trio al lui Mozart, ca şi cum ar fi o reclamă TV. Despina şterge podeaua în pantaloni scurţi, pantofi cu tocuri şi sutien cu plasă, în timp ce Don Alfonso întrupează un ”fost” abuziv care continuă să-i facă reproşuri. Plin de gesturi familiare, văzute la moderatorii TV de emisiuni de divertisment şi *soap opera*, acest *Così...* plasează subiectul celebrei opere în inima relaţiilor explicit sexuale de fiecare zi, ce plătesc tribut pasiunilor mai puţin vizibile, explorate cu atâta umanitate de Mozart.

[2] Nota traducătorului: restaurante clasice americane, foarte populare în America de Nord.

Don Giovanni e plasat într-un cartier newyorkez murdar, în timp ce protagonistul său este un violator dependent de droguri, acompaniat de Leporello, lacomul lui partener. Personajele poartă *blue jeans* şi sunt interpretate de actori de culoare. Donna Anna pe care Don Giovanni încearcă să o violeze, este albă, şi îşi injectează heroină pe scenă, iar Donna Elvira este târfă. Spectacolul demistifică seducătorii, găsindu-şi locul în periculoasa cultură de stradă. *Nunta lui Figaro* are loc în Trump Tower din New York. Contele lui Mozart este înlocuit de un multimilionar local care se foloseşte de valetul Figaro şi servitoarea Susanna şi abuzează de ei. Dincolo de aluziile la zgârie-norii oraşului, decorul ne arată locul de muncă al Susannei, unde se văd o maşină de spălat, detergent, un fier şi o masă de călcat şi restul zorzoanelor stăpânilor – pentru sublinierea diferenţelor dintre munca grea a femeii şi stilul de viaţă luxos al angajatorilor ei.

Să montezi Mozart pentru a vorbi despre americani – acest principiu s-a extins la toate montările lui Sellars cu opere clasice, mai ales la oratoriul lui Handel, *Theodora* (1996), în care stăpânul păgân evocă de fapt un preşedinte de ţară avid de putere, pornit să-i supună pe toţi ce se opun autorităţii sale. Dizidenţii sunt, la Handel, primii creştini, în timp ce la Sellars, judecând după gesturi, mişcări şi îmbrăcăminte, ei devin *Quackers* şi *Shakers*[3]. O dată în plus, Sellars se bazează pe echipa sa, scenografii Dunya Ramicova şi George Tsypin şi lighting designer-ul James Ingalls. *Theodora*, la fel ca *Giulio Cesare* al lui Handel (1985, 1987, 1990, invitat la Paris de Patrice Chéreau) şi ca operele lui Mozart, are o coregrafie elaborată. Toate mişcările fiind alese în mod deliberat fără a exploata manierismele "populare" (vodevil, musical etc), cum se întâmplă de exemplu în *Così...*. Montarea lui cu *The Rake's Progress de Stravinsky* (1998) la Opera Olandeză are loc într-o închisoarea californiană şi este o capodoperă atât din punct de vedere coregrafic şi muzical, cât şi al interesului civic, muzica dându-i lui Sellars, aici şi cu alte ocazii, o structură de control pentru imaginaţia lui liberă.

[3] Nota traducătorului: organizaţii religioase independente, înrudite între ele, ce-şi trag rădăcinile din Creştinism, dar au regulamente şi învăţături proprii.

În ciuda controverselor legate de rescrierea operelor pe care el o practică, Sellars este favoritul casei la Glyndebourne[4] unde cea mai recentă producție a sa a fost *Idomeneo* al lui Mozart, cu aluzii la Iraq (2003). Totuşi, el este un avocat îndrăzneț al operei contemporane, pentru că atunci când montează noi lucrări este capabil să se concentreze pe a prezenta imaginea Americii în lume, cu ajutorul idiomului american. Colaborarea lui Sellars cu John Adams a avut ca rezultat opera *Nixon in China* (1987), jucată în costume moderne şi *The Death of Klinghoffer/ Moartea lui Klinghoffer* (1991), ultima menită să provoace o dezbatere despre conflictul arabo-israelian, prin prezentarea poveştii "țapului ispăşitor" pe care palestinienii l-au găsit în persoana americanului Klinghoffer[5]. Versiunea filmată a acestei opere, semnată de Sellars (2002) îşi găseşte ecoul în ultima operă lucrată de acesta cu Adams, oratoriul-film-dans *El Nino*, care a avut premiera la Paris în 2002.

Alte lecturi:

Delgado, Maria M. (1999) "Making Theatre, Making a Society": an Introduction to the Work of Peter Sellars, New Theatre Quarterly 15 (3): 205-217

Littlejohn, David (1990) "Reflections on Peter Sellars s Mozart", Opera Quaterly 7: 2, 6-36

Maurin, Frederic (ed) (2003) *Peter Sellars*, Paris: CNRS Editions

Sellars, Peter (1997), "Theatre, Opera, Society: the Directors Perspective, Grand Street 61, 16 (1): 192-207

(2002) "The Balm of Ancient Words", American Reperory Theatre: Articles online, http//www.amrep.org 1 (2): 1-4.

[4] Nota traducătorului: Festivalul de Operă de la Glyndebourne, Marea Britanie, a fost organizat prima dată în 1934 de către fondatorii săi John Christie şi Audrey Mildmay, devenind în timp unul dintre cele mai cunoscute evenimente dedicate acestui gen.

5 Nota traducătorului: Leon Klinghoffer, afacerist la pensie, aflat în scaunul cu rotile, a fost aruncat peste bord de teroriştii palestinieni care au preluat controlul navei de croazieră Achille Lauro, pe 7 octombrie 1985, cerând în schimb eliberarea unor prizonieri.

În românește:

Michaela Tonitza-Iordache, George Banu – *Arta teatrului*, colecția Totem, editura Nemira, 2004.

Repetițiile și teatrul reînnoit – secolul regiei, volum conceput și realizat de George Banu, traducerea Mirella Nedelcu-Patureau, editura Nemira, 2009.

MARIA SHEVTSOVA
traducere de Cristina Modreanu

DEBORAH WARNER (1959–)

În 1988, Deborah Warner a regizat o producție memorabilă cu *Electra* de Sofocle la Royal Shakespeare Company, având-o pe Fiona Shaw în rolul principal. Deși era cunoscută anterior pentru producțiile ei strălucite realizate împreună cu compania Kick, în care trata textele canonice fără nici un compromis, din acel moment Warner a început cu Shaw o relație de colaborare care a stat pentru amândouă la baza câștigării statutului de figuri majore pe scena teatrului britanic contemporan. Munca lor a jucat un rol important în practica teatrală începând din anii 80. Warner a lucrat și separat spectacole de operă – dintre care notabile sunt *Turn of the Screw* (1997) și *Fidelio* (2001) – a semnat spectacole site-specific precum *St. Pancras Project* (1995) și *The Tower Project* (1998), a regizat și un film – *The Last September* (1999).

Producțiile lui Warner sunt definite de trei modalități de reprezentare teatrală ce intră în competiție. Mai întâi, există o loialitate față de textele clasice: ea se vede pe sine lucrând în seviciul adevărurilor umane universale aduse de textele canonice pe scenă și se plasează în mijlocul tradițiilor teatrului britanic "clasic". Warner accentuează nevoia de producții teatrale "transparente", ce înlătură filtrele ideologice și istorice din calea interesului publicului pentru piesele puse în scenă, iar această transparență se traduce adesea în opera ei printr-o formă întărită de

naturalism. Apoi, există accentul pus de Warner şi de Shaw pe experiment şi risc în producţiile lor, accent datorat interesului lor pentru avangarda modernă europeană. Warner a fost în mod particular influenţată de munca lui Peter **Brook**, ceea ce se vede în felul ei de a căuta adevărul în spectacol, precum şi în folosirea minimală a decorului, recuzitei şi costumelor. În cel de al treilea rând, e vorba despre rolul central pe care îl joacă virtuozitatea lui Shaw în spectacolele lui Warner, element ce susţine şi, simultan, sfărâmă autoritatea textului pus în scenă. Poziţia lui Shaw de "mare" actriţă clasică pare să întărească primatul textelor canonice, dar statutul ei pune, de fapt, la îndoială această ierarhie, atrăgând atenţia în primul rând asupra muncii ei de actor. Dacă interesul pentru text, interpretare şi experiment nu sunt neapărat contradictorii, aplecarea pentru experimentare a lui Shaw se află adesea în contradictoriu cu transparenţa cerută de spectacolele axate pe text în Marea Britanie. Tensiunea dintre aceste elemente a generat unele dintre cele mai interesante spectacole despre feminitate din teatrul britanic contemporan, sub semnătura celor două creatoare.

Abordarea lui Warner faţă de problematica de gen[1] în spectacolul de teatru adaugă o tensiune particulară binomului *tradiţie – experiment* din opera ei. Warner şi Shaw au respins public importanţa problematicii de gen în opera lui Warner, argumentând că preferă să se concentreze pe experienţa umană universală. În mod ironic, atenţia lui Warner faţă de "universal" a produs unele dintre cele mai importante interpretări ale feminităţii de pe scena clasică britanică a ultimilor ani, în special în spectacolele ei cu *Electra, Omul cel bun din Sîciuan* (1989), *Hedda Gabler* (1990), *Footfalls* (1994), *The Wasteland* (1995) şi *Medeea* (2000). Tensiunea dintre viziunea lui Warner şi explorarea doar accidentală a

[1] Nota traducătorului: *gender*, care se poate traduce şi prin sex, e folosit în acest text nu pentru a sublinia diferenţele biologice dintre bărbat şi femeie, ci pentru a defini rolurile construite în timp, pe baza diferenţelor de comportament, activităţi şi atribute, pe care o societate le consideră potrivite pentru bărbaţi şi femei; *gender studies* – se ocupă cu studiul acestor diferenţe din punct de vedere social, iar *gender politics* – se referă la setul de acţiuni sociale folosite de o minoritate pentru a-şi apăra, în faţa majorităţii, setul de convingeri ce o definesc.

politicilor de gen demonstrează că,de fapt, interpretarea lui Shaw a fost cea care a generat portrete feminine teatrale complexe, tinzând să se opună imaginii limitate pe scenă a masculinității şi feminității, respectiv identității irlandeze. În *Electra*, interpretarea androgină a lui Shaw în rolul principal contrasta cu portretele stereotipe feminine ale personajelor Clitemnestra şi Crisothemis. În *Omul cel bun din Sîciuan*, reprezentarea complexă şi inteligentă dată feminității în rolul lui Shen Teh contrabalansa portretul uni-dimensional al masculinității redat în rolul Shui Ta. În *Hedda Gabler* şi *Medeea*, caracterele feminine rebele jucate de Shaw se aflau în opoziție cu masculinitatea irlandeză represivă şi omogenă. Contextul irlandez din *Hedda Gabler* era prezent prin atmosfera parohială din Irlanda micilor oraşe în care această masculinitate guverna. Tendința lui Warner de a opune identitatea feminină complexă stereotipurilor masculine sau de identitate națională plasează adesea eroina cu o imagine pozitivă în conflict cu forțele represive ale unui naționalism patriarhal. Chiar dacă Shaw a interpretat mereu aceste eroine cu inteligență, construind din start o viziune subversivă a identității feminine, accentul acestor producții a fost pus de fapt pe explorarea identității universale, mai degrabă decât a aceleia de gen.

Universalul este adesea combinat cu individualul în opera lui Warner, prin aceea că ea se axează pe personaje care adesea îşi depăşesc genul sau naționalitatea în căutarea lor pentru adevăruri umane mai înalte. Totuşi, concepția ei despre universal ca operând în afara limitelor culturale sau de sex creează contradicții în abordarea reprezentărilor de gen şi naționalitate din producțiile ei. Aceasta se vedea mai ales în montarea cu *Richard II* (1995) la Teatrul Național din Londra, în care Shaw juca rolul titular. Lipsa de interes a lui Warner față de politicile de gen a dus la un experiment constând în costumarea încrucişată a personajului principal (cross-dressing), alegerea neavând un scop clar, fie el politic sau estetic, ceea ce rezulta şi din ce spunea Shaw: "Nu sunt interesată de piesele având ca subiect amestecul genurilor (cross-gender), ci sunt interesată de experiment"[2]. Producția nu a plăcut mai ales acelor critici care au obiectat față de felul în care masculinitatea şi imaginea

[2] Armistead, Clare (1995) "Kingdom under Siege", Guardian, 31 mai: 10-11

monarhiei erau afectate de faptul că o femeie purtând costum masculin juca rolul principal. Totuşi, chiar dacă genul era tulburat de monarhie, şi genul, la rândul lui, tulbura monarhia, răsturnând lectura de obicei masculină dată istoriei în producţia contemporană de piese istorice shakespeariene. Apariţia lui Shaw în costum masculin reafirma, în mod paradoxal, stereotipurile identităţii feminine, chiar dacă schimba sexul protagonistului unui episod istoric cunoscut; exista acolo o ruptură între lumea realist medievală şi masculină a lui Bolingbroke şi lumea teatrală şi feminină a lui Richard.

Spectacolul se juca într-un spaţiu de forma unui coridor, lumina venea de la lumânări, iar spectatorii erau aşezaţi pe ambele părţi ale zonei de joc înguste, la fel ca în Parlament sau ca la un turnir. Shaw juca într-un registru diferit faţă de ceilalţi actori, iar stilizarea costumului, mişcările excesive şi arătarea corpului ei feminizau portretul regelui. De la umeri până la glezne era înfăşurată în bandaje perfect vizibile pe sub costumul în stil medieval, această imagine întrezărită sfâşiind registrul realist al spectacolului. Interpretarea ei era viscerală, hiperactivă şi antinaturalistă, iar corpul ei era abstractizat şi stilizat prin comparaţie cu jocul naturalist al celorlalţi actori. Această distincţie se baza, în parte, pe diferenţa dintre interpretul ”star” şi restul distribuţiei, dar avea un efect şi asupra poziţionării faţă de gen a regelui interpretat de Shaw. Jocul ei crea senzaţia că identitatea lui Richard era fluidă şi materializată în mod continuu prin joc exterior şi paradă, în timp ce toate celelalte interpretări sugerau o concepţie mai stabilă şi mai statică constând în caracterizarea şi psihologia personajelor. Mai mult decât atât, contrastele dintre Shaw şi ceilalţi actori erau exacerbate de faptul că Shaw era singura persoană ce purta haine destinate sexului opus. Richard-ul ei punea la îndoială consistenţa abordării psihologice şi fidele textului, pe care Warner clama că o vizează.

Tensiunile din interiorul operei lui Warner între naturalism şi experimentare, precum şi între autoritatea textului şi autoritatea actorului puteau fi citite şi în răspunsul complex revendicat de interpretarea lui Shaw. Shaw pretindea că reuşise să ajungă la adevărurile umane universale din *Richard II* într-un fel ce nu fusese posibil în rolurile ei anterioare, feminine. Totuşi, chiar dacă Shaw îl juca pe Richard cu

ambiguitate şi inteligenţă, faptul că ea juca un rol în mod tradiţional masculin, transformându-l în feminin şi chiar efeminându-l, punea la îndoială rezervele ei critice faţă de accentul pus pe identitatea sexuală. Aşa cum nota criticul de teatru Irving Wardle: ”mare parte din interpretarea ei se conformează stereotipurilor feminine: iraţionalitate obsesivă, imposibilitate de a se hotărî, retragere permanentă din calea problemelor publice înspre relaţiile personale” (Independent on Sunday, 11 iunie 1995). Portretele de obicei critice făcute de Shaw femeilor ”feminine” contrastau acum cu portretul mult mai convenţional al feminităţii rezultat din interpretarea unui bărbat. Warner a apărat această alegere de distribuţie argumentând că Richard este un personaj feminin şi că feminitatea lui Shaw ar trebui ignorată, în favoarea concentrării asupra adevărurilor universale ale rolului, ceea ce a avut efectul năucitor al definirii feminităţii prin calităţile întrupate de Richard: ineficienţă, nehotărâre şi iraţionalitate. Distribuirea lui Shaw în rolul lui Richard a subliniat calităţile acestuia ca feminine şi pe Shaw ca femeie, şi a întărit mai degrabă decât să critice stereotipurile asociate femeilor. În timp ce Shaw pretindea că interpretarea unui rol masculin îi dădea acces la adevărurile umane universale, ea juca, de fapt, rolul cel mai stereotip feminin din cariera ei.

Spectacolul lui Warner cerea publicului să se identifice mai degrabă cu acest rege feminin decât cu realismul masculin al lumii lui Bolingbroke. Deşi interpretarea în costum masculin a lui Shaw restrângea imaginea feminităţii, dorinţa fierbinte exprimată de spectacol în momentele în care apărea Richard era subminarea locului comun al construcţiei masculine a istoriei. Warner afişa ”o neaşteptată nostalgie pentru un drum diferit, pierdut”[3], iar aceeastă nostalgie era elementul cel mai radical al producţiei ei. Reverenţa pe care Warner o făcea trecutului era evidentă în folosirea celebratorie a ritualului, prezent prin lamentaţia corală a unor interprete femei şi prin sentimentul evident de pierdere încercat chiar şi de către Bolingbroke la distrugerea lumii lui Richard. Warner a construit un trecut medieval condus de o figură ce

[3] Holland, Peter (1997) English Shakespeare: Shakespeare on the *English Stage in the 1990's*, Cambridge, New York şi Melbourne: Cambridge University Press: 247

combina masculinitatea, feminitatea şi trăsăturile proprii copiilor. Ea a făcut din lumea mai modernă a lui Bolingbroke o lume mai familiară dar, în acelaşi timp, a plasat actorul vedetă, pe Shaw, în opoziție cu această lume, cerând simpatie pentru lumea lui Richard şi pentru căderea lui.

Prin toate aceste alegeri, Warner a pus sub semnul întrebării simțul "englez" al istoriei şi al monarhiei, evocând un trecut feminizat, ambiguu, ca fiind ideal în comparație cu lumea masculină puternică a lui Bolingbroke, ce corespundea reprezentărilor tipice ale istoriei engleze pe scenă (precum şi în filme precum *Henry V* de Laurence Olivier sau Kenneth Branagh). Plasând corpul "nepotrivit" al lui Shaw în rolul regelui, Warner punea sub semnul întrebării relația interconectată dintre anglicitate, istorie şi masculinitate, oferind un sentiment diferit al posibilității istorice. Regele feminin devenea un ideal cultural al prezentului. Cum argumentează Susan Bennet, "adesea ceea ce e perceput ca fiind "pierdut" este recâştigat prin reprezentare culturală"[3]. Exprimând nostalgia pentru momentul istoric al lui Richard, Warner le cerea spectatorilor să împărtăşească o dorință de a avea un prezent englez care era, prin contrast, ambiguu, feminin şi teatral. Rezistența criticilor la producția lui Warner poate fi văzută ca o rezistență față de această viziune a anglicității şi a istoriei, mai ales că îmbrăcarea costumului masculin de către Shaw a fost văzută de către critici ca o amenințare la adresa "realității" monarhiei, precum şi la adresa lui Shakespeare însuşi. Investiția culturală engleză în piesele istorice era subliniată de producția lui Warner, iar folosirea de către aceasta a costumelor schimbate între sexe revela faptul că reprezentarea monarhiei şi a istoriei este o chestiune volatilă şi politică. Warner şi Shaw au demonstrat că individualul şi universalul pot să fie şi feminine în teatru.

Alte lecturi:

Chillington, Rutter Carol (1997) „Fiona Shaw's Richard II: The Girl as Player-King as Comic", Shakespeare Quaterly 48 (3): 314-324

[3] (1996) *Performing Nostalgia: Shifting Shakespeare and the Contemporary Past*, London şi New York: Routledge: 3

Howard, Jean E şi Rackin, Phyllis (1997) *Engendering a Nation: a Feminist Account of Shakespeare's English Histories*, Londra şi New York: Routledge
Shank, Theodore (1996) „The Multiplicity of British Theatre", în Shank (ed.) *Contemporary British Theatre*, Londra: Macmillan: 3-19
Worthen, W.B. (2000) „The Rhetoric of Performance Criticism", în Shaughnessy, Robert (ed.) *Shakespeare in Performance*, Londra: Macmillan: 95-151

AOIFE MONKS
traducere de Cristina Modreanu

CALIXTO BIEITO (1963–)

Când regizorul Calixto Bieito şi-a făcut debutul la Festivalul de la Edinburgh în 1997 cu o montare a piesei *La verbena de la paloma/ Festivalul porumbiței*, o zarzuela din 1894 (operetă populară) de Thomas Breton, puțini erau cei care auziseră de tânărul catalan. Totuşi, el îşi făcuse deja un nume la Barcelona, ca regizor inovativ şi versatil, atât în spectacolele lucrate acasă, având la bază teatrul muzical (Sondheim, Barbieri, Schonberg) sau scriitori contemporani (Shaw, Plath, Lorca, Bernhard), cât şi prin felul în care trata textele clasice (Shakespeare, Molière). Bieito a ales să plaseze *La verbena*... pe un teren devastat din zona urbană, în afara unui depozit de tramvaie, subminând astfel tonul celebrator în care e citit de obicei textul şi privind drama prin prisma unei critici sociale deschise a burgheziei corupte şi vanitoase.

Producția a fost o bună introducere la fațetele diferite ale esteticii regizorale ale lui Bieito: recuzită minimă, atenție sporită pentru construirea personajului într-un stil de joc spiritual, care înlocuieşte înalta teatralitate cu angajamentul față de detaliul realist; şi o scenă goală unde decorul este redus la esențial, permițând construcția unei lumi multi-dimensionale în care realul şi poeticul să existe umăr la umăr.

Aceste elemente se evidențiau cu claritate în producția de limbă engleză a lui Bieito din 1998 cu piesa lui Pedro Calderon de la Barca – *Life is a Dream/ Viața e vis* montată pentru The Royal Lyceum Company. Îndelung lăudată pentru umorul cu dublu înțeles, dinamica perseverentă şi interogația delicată a relației etern schimbătoare dintre iluzie şi realitate, montarea lui Bieito se desfăşura într-un decor gri, nisipos, dominat de o oglindă gigantică, suspendată. Oglinda funcționa ca un instrument metaforic, furnizând atât o imagine spectaculoasă a unei lumi eluzive ce nu poate fi niciodată controlată pe deplin, cât şi un comentariu la piesa ce pune mereu întrebarea ce înțelegem prin "realitate" şi ce înțelegem prin „ficțiune". Starea furioasă a acestei versiuni prescurtate a reflecției metafizice a lui Calderon asupra naturii iluzorii a existenței umane, prezentată în limba castiliană în 2000, ca parte a celebrărilor împlinirii a 400 de ani de la naşterea lui Calderon de la Barca, a reuşit să genereze un răspuns pozitiv din partea criticii, dar publicul purist din Spania a fost şocat de montarea lui Bieito.

Opera eclectică a lui Bieito nu s-a îmblânzit niciodată. Producțiile lui sunt adesea marcate de o încărcătură sexuală care n-a fost niciodată pe placul publicului conservator. El a reinterpretat curajos texte spaniole incluse în canon – cum s-a întâmplat cu agresiva, dura lui versiune pentru *Barbaric Comedies* de Valle Inclan prezentat la Festivalul de la Edinburgh în 2000, sau cu lectura abrazivă pe care a dat-o *Casei Bernardei Alba* (1998). Se poate spune că viziunea revizionistă a lui Bieito a fost cel mai puternic contestată în operă. Aici, faptul că el pune sub semnul întrebării ideile preconcepute construite în jurul limbajului spectacolului de operă a avut ca rezultat o serie de montări care au generat indignare frenetică din partea criticilor. Aceştia i-au judecat spectacolele ca fiind lecturi abuzive, vulgare şi lipsite de gust ale unor opere ce nu meritau un asemenea tratament radical. În multe feluri, astfel de răspunsuri le amintesc pe acelea provocate de un alt *enfant terrible* al lumii operei, regizorul Peter **Sellars**. Într-adevăr, există puncte comune solide între cei doi regizori: amândoi subliniază mai degrabă decât să estompeze elementele conflictuale ale operelor pe care le montează; amândoi îşi îndeamnă interpreții să nu apeleze la soluțiile uşoare de interpretare şi să nu respingă coregrafia fizică ce comentează structurile

muzicale; şi amândoi se încred în juxtapunerile culturale, ceea ce face ca spectacolele lor să fie citite printr-un sistem de referinţă complex contemporan. Într-adevăr, opera lui Bieito are multe în comun cu aceea a altor regizori radicali, precum Planchon şi **Chéreau**, care şi-au trecut unele dintre montările lor devenite reper prin filtrul unei societăţi decadente, unde indignarea morală este temperată de spiritul unei investigaţii neliniştitoare.

Ca director artistic al Teatrului Romea din Barcelona (împreună cu teatrele Principal şi Liceu, Romea alcătuieşte un triptic ce marchează moştenirea teatrală a oraşului de-a lungul secolului 20), Bieito a încercat să redea un rol acestei instituţii – căminul tradiţional al teatrului catalan – într-un oraş care găzduieşte acum un Teatru Naţional Catalan, ce a uzurpat în bună măsură mandatul Teatrului Romea. El a invitat aici companii tinere, inovatoare, precum Krampack, care au asigurat un public tânăr pentru teatru. Şi tot el a pus bazele unei companii care a jonglat atât cu spectacole în limba catalană cât şi cu cele în limba castiliană (ca în cazul montărilor lui Bieito din 2002 cu *Macbeth*, respectiv *Opera de trei parale*), creînd o ofertă bilingvă de teatru într-un oraş unde teatrul este adesea polarizat în jurul axei Catalan/Castilian. Propriile lui rădăcini galice, faptul că a fost crescut în Castilia, apoi s-a mutat cu familia în Catalonia la vârsta de 15 ani, bilingvismul său (vorbeşte spaniola castiliană şi catalana), fluenţa în Engleză, Franceză şi Italiană au făcut din Bieito un puternic simbol al Spaniei multilingvistice, al identităţilor coexistente, într-un climat european în care graniţele se prăbuşesc.

Producţiile lui Bieito pun în mod consistent întrebări radicale despre *cum* şi *ce* înseamnă diferite texte pentru generaţii diferite. În special când e vorba despre clasici, el îşi demonstrează capacitatea de a reinventa texte, curăţându-le de întreaga moştenire a producţiilor anterioare şi reinterpretându-le pentru publicul contemporan. Pentru Grec, festivalul de vară de la Barcelona, el a produs reinterpretări în oglindă ale pieselor *Doi gentlemeni din Verona* (1989), *Visul unei nopţi de vară* (1991), *Regele Ioan* (1995) şi *Furtuna* (1997); pentru Teatrul Naţional Catalan o montare neliniştitoare cu *Măsură pentru măsură* (1999). Atracţia lui se manifestă adesea pentru operele marginalizate, mai stranii ale Bard-ului. Ca şi în cazul lui **Sellars**, abordarea lui n-a fost niciodată

menită să ignore ceea ce nu e uşor de înţeles, ci mai degrabă să descopere fisurile din text şi să recunoască straturile de interpretare apărute atunci când orice creaţie culturală dintr-o eră trecută este readusă pe scenă în contemporaneitate.

Mai recent, el a semnat versiunea în limba germană, catalană şi castiliană pentru *Macbeth* (2001-2003), explorând mai adânc subtilităţile şi complexitatea lucrului în limbi diferite, cu textul repoziţionându-se în contexte alternative din punct de vedere lingvistic, cultural şi social. În 2002-2003 *Macbeth* a fost jucat de compania Romea atât în Castiliană cât şi în Catalană, fiecare limbă ridicând probleme specifice interpreţilor. Acest proces a implicat o colaborare din ce în ce mai strânsă cu traducătorii (Miquel Desclot, Josep Galindo) care au lucrat cu Bieito la traducerea pieselor *Furtuna* şi *Macbeth*. Tot mai mult, acest proces al refacerii a însemnat o îndrăzneaţă reconstrucţie dramaturgică: în *Macbeth* Bieito a schimbat ordinea anumitor scene şi a reconfigurat personajele. Anumite roluri au fost condensate şi altele întărite. Nu exista nici un portar, nici o vrăjitoare, nici Siward, nici mesageri, nici ucigaşi: replicile lor erau redistribuite, iar Lenox spunea replicile uşierului şi devenea un observator detaşat al acţiunii. Ross prelua în actul 3 rolul ucigaşilor, iar pe al mesagerilor şi al ucigaşilor în actul 4, devenind astfel partizanul mafiot al lui Macbeth. Seyton prelua replicile vrăjitoarelor şi devenea un profet ce coctcodăcea în inima familiei, încercând să uzurpe rolul lui Lady Macbeth.

Dacă lectura lui Bieito se poate să fi fost considerată un sacrilegiu pentru unii critici, ea dezvolta legături conceptuale între structurile sociale ale piesei şi punctele de referinţă ale publicului contemporan. Plasată într-o familie (şi ce metaforă mai deşteaptă pentru loialităţile distruse din lumea domestică decât mafia, pe care Bieito o folosea pentru peisajul iniţial al montării sale), aceasta este o comunitate aflată într-un război în creştere, îmbrăţişând pe faţă valorile loialităţii şi onoarei, dar vânând cu brutalitate beneficiile seducătoare ale bunăstării materiale. Bieito şi sceograful Alfons Flores au ales să plaseze acţiunea într-o lume împopoţonată, ţipătoare, plină de "consumabile" de prisos. Macbeth, Lady Macbeth şi Duncan erau concepuţi ca monarhi ai epocii contemporane, o epocă definită de către regizor drept "o cultură de un hedonism

fără limite, având drept combustibil drogurile şi băutura”[1], în care fiecare protagonist dă târcoale, se laudă şi dă instrucţiuni de-a lungul scenei în căutarea brutală a puterii şi a prestigiului pe care puterea îl aduce cu ea.

Dacă aceasta era o lume a *gangster*-ilor moderni şi a cârtiţelor văzute prin prisma pornografiei TV populare, violente şi ameninţătoare, se poate spune că era, în acelaşi timp, şi povestea unui cuplu speriat de lipsa de copii. Lectura lui Bieito gravita în jurul politicilor domestice: regizorul localiza angoasa distructivă ce hrănea avariţia lui Macbeth prin iconografia jucăriilor şi a piscinei pentru copiii lui Macduff. Iconografia domestică era folosită şi pentru a orchestra unele dintre cele mai plastic coregrafiate secvenţe ale producţiei – inclusiv crima tăcută asupra lui Lady Macduff şi a copiilor ei, ce implica o cană de cafea fierbinte, un flex metalic şi o sticlă de cola. Aceasta nu era deloc o lume idealizată în care copiii să fie protejaţi. Montarea lui Bieito construia un edificiu ierarhizat, în care Fleance era victima agresiunii reprimate a tatălui său Banquo. Îndoctrinarea în codurile absolute şi inflexibile ale masculinităţii, la care aderă Duncan, Macbeth şi soldaţii lor, era demascată ca având rădăcinile în copilărie, când băieţilor li se dau instrucţiuni clare cum să se poarte ca să-şi asigure poziţia într-o ordine ierarhică dată.

Profundul angajament faţă de condiţiile existenţei noastre face din Bieito, ca să folosim cuvintele lui Michael Billington, ”nu un senzaţionalist brutal, dansând pe cadavrele vechilor capodopere”[2], ci mai degrabă un artist profund moral, angajându-se în dezbaterea unor tematici cheie ale timpurilor noastre amorale.

Alte lecturi:

Bilington, Michael (2001) *Sex, Booze, Drugs and Mozart*, Guardian, 30 May: 14-15

Delgado, Maria M. (2000) *A contentious Production of Ramon del Valle-Inclan's Barbaric Comedies* Western European Stages 12 (3): 61-70

[1] Bieito, quoted in Delgado, Maria M. (2003) ”Calixto Bieito: Reimagining the Text for the Age in which it is being Staged”, Contemporary Theatre Review 13 (3): 62.

[2] Billington, M. (2002) ”Blood and Guts”, Guardian (Saturday Review), 30 March: 4.

– (2001) Calixto Bieito's *Don Giovanni* outrages the British Critics, Western European Stages 13 (3): 53-58
– (2003) *A Masked Ball*, *Die Fledermans*, Threepenny Opera: Calixto Bieito's 2002, Western European Stages 15 (1): 91-100

MARIA M. DELGADO
traducere de Cristina Modreanu

INDEX

Der Abend – 192
Abramov, Fiodor – 257
Ace şi opium / Needles and Opium (Lepage) – 308
Acis and Galatea
Acte dezechilibrate / Unbalancing Acts (Foreman) – 189
Actors'Development Stream
Actor's Studio, New York
Actors Theatre of Louisville
Adams, John – 324
Adelaide Festival
A douăsprezecea noapte (Shakespeare) – 205, 298
Adorno, Theodor – 92
A face Lorca / Haciendo Lorca (Pasqual/Amat) – 285
Afecţiune cerebrală permanentă/ Permanent Brain Damage (Foreman) – 188
Aventurile bravului soldat Svejk / The Adventures of the Good Soldier Schweik – 64
Africa – 131
L'age d'or (Théâtre du Soleil) – 205
Agua (Bausch)
Aitmatov, Chingiz – 287
Ajax (Sofocle) – 318, 320
Akalaitis, JoAnne – 177, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202
Akihiko, Senda – 176, 216
Alcon, Alfredo – 178, 285
Alpers, Boris –
Amat, Frederic –
America Hurrah! (Chaikin) – 160
American National Theater (ANT) – 318
American Repertory Theater, Cambridge (Mass.)
Amphitryon
Amurgul zeilor (Wagner) – 251
And the Ship Sails On (film)
Anderson, Laurie – 276
Andreiev, Leonid
Andromaque (Racine)
Angelface (Foreman) – 184
Angels in America (Kushner)
Animations (Breuer) – 178, 183
Anna Karenina (Tolstoi) – 20
Anti-Expoziţie *vezi* Expoziţia Populară – 94
Antigona (Sofocle) – 86, 90
Antoine, André – 11, 12, 13, 14, 15, 45
Antoniu şi Cleopatra (Shakespeare) – 21
Apocalypsis Cum Figuris (Grotowski) – 144
Appia, Adolphe – 50, 103
Archer, Julie – 180
Arden, Annabel – 312
Arden din Faversham – 104
Arena Theatre
Arien (Bausch) – 223
Ariosto, Ludovico: *Orlando furioso*
Arlechino, slugă la doi stăpâni / Arlecchino servitore di due padrone – 146
Armfield, Neil – 273, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 304, 305

Aron, Robert – 70
Arta secretă a interpretului (Barba și Savarese) – 164, 170
Artaud, Antonin – 28, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 132, 211, 228, 320, 321
Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită (Brecht) – 89, 313, 317
Ascultă! (Liubimov) – 109
As You Like It (Sheakespeare)
Aslan, Odette – 247, 251, 252
Așteptându-l pe Godot (Beckett) – 285
Așteptându-l pe Romeo / Waiting for Romeo (Suzuki) – 218
Les Atrides (Euripides and Aeschylus) – 206
Aulleta, Robert
Ausdruckstanz – 220, 223, 225
The Australian – 230, 303
Australian Council for the Arts
Australian Film, Television and Radio School
Austria – 35
Avignon Festival
Azi e ziua mea (Kantor) – 98

Bacantele (Euripide) – 212, 219
Baden-Baden – 73
Balconul (Genet) – 281
Balladyna (Slowacki) – 92
The Baltimore Waltz (Vogel) – 275
Balzac, Honoré de – 90
Bandeon (Bausch) – 220
Baraca târgului – 42
Barba, Eugenio – 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170
Barbieri, Fransisco – 331
Barcelona – 281, 331, 333
Bard College – 279
Bardot, Jean-Claude – 86, 91
Barrault, Jean-Louis – 84
Barrow, John – 148
Barthes, Roland – 180, 200
Bartok, Béla – 222
Barton, John – 175
Bauhaus – 92
Bausch, Pina – 220, 221, 222, 223, 224, 225, 249, 315
Bayreuth Festival – 246, 251
Beck, Julian – 86, 121, 122, 123, 124, 125, 127
Beckett, Samuel *Ultima bandă a lui Krapp, Cei pierduți, Texte pentru nimic, Așteptându-l pe Godot /Krapp's Last Tape; The Lost Ones; Texts for Nothing; Waiting for Godot* – 65, 91, 163, 178, 180, 188, 201, 216, 239
Beethoven, Ludwig van: *Fidelio* – 238
Behan, Brendan – 104, 105
Bell, John – 301
Belvoir Company vezi Company B – 299, 300, 302, 303, 304
Bengues – 286
Bennet, Susan – 330
Berg, Alban
Berger, John – 315
Bergerat, Émile – 12
Berlin – 15, 36, 59, 72, 113, 169, 223, 246
Berliner Ensemble – 41, 72, 119
Bernhard, Thomas – 331
Bernstein, Leonard – 276
Bertolazzi, Carlo – 118
Bharata – 164
Bieito, Calixto – 331, 332, 333, 334, 335, 336

Billington, Michael – 176, 335
Billy Budd (Britten)
Los Biombos/The Screens – 319
The Birthday Party (Pinter)
Black Swan Theatre Company
Blanchett, Cate – 304
Blaubart: producția lui Pina Bausch – 222, 223
Blin, Roger – 85
Blitzstein, Marc – 187
Blumenthal, Eileen – 158, 159, 164
Boal, Augusto – 4, 133, 134, 135, 136, 137, 138
Bogart, Anne – 8, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280
Boleslavski, Richard – 78
Bologna – 146
Bolt, Robert – 91
Bond, Edward – 193
Bondy, Luc – 251
Bonn – 167
The Book of Dances (Barba and Odin Teatret) – 165
Boris Godunov (Puskin) – 298
Borovsky, David
Borowsky, Wieslaw – 21
Boston – 270, 318, 321
Boston Sheakespeare Company
Boulez, Pierre – 246
Bovisa, Milan: producția lui Ronconi – 147
Brace Up! – 263
Brahm, Otto – 36
Branagh, Kenneth – 330
Brandon, James – 212
Braun, Edward – 30, 42, 43, 44, 45, 47
Brazil: Boal's political status
The Bread and Puppet Theatre / Teatrul pâinii și al păpușii – 153, 157
Brecht, Bertolt – 41, 64, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 84, 89, 90, 91, 103, 108, 109, 118, 119, 120, 128, 129, 152, 156, 157, 169, 184, 187, 189, 190, 193, 203, 240, 269, 272, 274, 275, 313, 315
Brecht, Stefan – 155
Breton, Tomas: *La verbena de la paloma* – 331
Breuer, Lee – 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 196
Brisbane, Katherine – 270
Britten, Benjamin: *Billy Bud; Turn of the Screw*
Broadway: reacții împotriva – 123, 158
Brook, Peter – 4, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 140, 145, 228, 260, 282, 284, 315, 326
Brooklyn Academy of Music – 178
Brown, Kenneth – 124
Brussels
Brustein, Robert – 123, 235
Bucătăria / The Kitchen (Wesker) – 203
Buchner, Georg; *Moartea lui Danton* – 90
Bunraku – 173, 182, 209
Burgundia – 52, 53
Bury, John – 104
Buscemi, Steve – 313

Carcera /The Brig (Brown) – 121, 124
Café Muller (Bausch)
Calderon (Pasolini) – 140, 149

Calderon de la Barca, Pedro: *Prințul Constant; Viața e vis* – 140, 150, 332
California: setting pentru opera lui Sellars – 320
Cambridge Footlights
Canada *vezi* Québec – 88
Canales, Antonio – 286
Capetele rotunde și capetele țuguiate (Brecht) – 73
Capul meu era un ciocan / My Head Was a Sledgehammer (Foreman) – 188, 189
Caracatița (Witkiewicz) – 95
Carraro, Tino – 118
Cartoucherie – 206, 207
Casa / The House (Abramov) – 257
Casa Bernardei Alba / La casa de Bernarda Alba (Lorca) – 286
Casă/Lumini / House / Lights
Casa natală / La Maison Natale (Copeau) – 52
Casares, Maria
Cascando – 177
Catalan National Theatre
Catalonia: impactul lui Pasqual – 280, 333
Cavaleria rusticană / Chevalerie rustique (Verga) – 13
Când morții se vor scula / When We Dead Awaken
Cântece și povești din Moby Dick / Songs and Stories from Moby Dick (Anderson) – 276
Ce a văzut el?/ What Did He See? (Foreman) – 187
Ceaikovski, Piotr Ilici – 259
Cei căzuți și cei vii (Liubimov) – 109
Cei pierduți / The Lost Ones (Beckett) – 178
Centre International de Creations Theatrales
Centro Dramatico Nacional / Centrul Dramatic Național, Madrid
Cei care mă iubesc…. / Ceux qui m'aiment…(Chereau)
Celelalte animale / The Other Animals – 105
Cel de-al Doilea Război Mondial
Cerceau (Slavkin) – 242, 243
Cenușa lui Brecht / Brecht's Ashes – 168
Cerșetorul / The Beggar
Ce știa Maisie / Quel che sapeva Maisie (James) – 146
Chaikin, Joseph – 158, 159, 160, 162, 163, 164, 184
Chaplin, Charlie – 208
Champan, Henry
Châtelet Theatre, Paris
Cheek by Jowl – 292, 297, 298
Cehov, Anton; *Livada de vișini*; *Ivanov; Platonov; Piesa fără nume; Pescărușul; Trei surori; Unchiul Vania* – 17, 19, 20, 171, 212, 218, 242, 252, 254, 258, 259, 282, 287, 288, 289, 298
Chekhov, Mikhail – 303
Cheney, Sheldon
Chéreau, Patrice – 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 323, 333
Chevengur (Platonov)
Chhau tradiția – 167
Cinematograful surorii Suzie / Sister Suzie Cinema (Breuer) – 181
Copiii lui Heracle /The Children of Herakles (Euripides) – 321

Childs, Lucinda – 238
Chile: Vilar în – 88
Chilton, Charles – 105
Chinese Kun opera
Choden, Dolma – 209
Christian, Beatrix – 305
Cidul (Corneille) – 89, 90, 292, 295, 296
Cieslak, Ryszard – 131, 140, 143
Cinna (Corneille) – 90
Circle Repertory Company – 275
Circulații / Circulations (Lepage) – 310
Ciutat del Teatre proiectul, Catalonia
The CIVIL warS (Wilson)
Cixous, Helene – 206, 207
Clasa moartă (Kantor) – 97
Claustrophobia (Teatrul Dramatic Malăi)
Clever, Edith – 190
Cloudstreet (Winton) – 299, 300, 305
Les Clowns (Théâtre du Soleil) – 205
Cody, G – 221, 225
Columbia University – 91, 275
Comedia fără titlu / Comedia sin titulo (Lorca) – 283
Comedia Franceză / Comedie Francaise – 67, 86, 114
Comediile barbare / Barbaric Comedies (Valle-Inclan)
La Compagnie des quinze / Compania celor cinsprezece – 52
Company B (Belvoir, Sydney) – 299, 300, 302, 303, 304
Cucerirea Mexicului (Artaud) – 69
Copeau, Jacques – 47, 48, 50, 51, 52, 53, 89, 90, 228, 231
Copiii sfârşitului: istoria puterii nucleare / Dead End Kids: a History of Nuclear Power (Akalaitis) – 201
Les Copiaux – 52
Coriolanus (Shakeaspeare)
Corneille, Pierre – 90, 115, 292, 293, 295
Cornestone Theatre Company
Cosi fan tutte (Mozart)
Costumul / Le Costume (Brook) – 132
Cote Lorraine
Le Coup de Trafalgar – 69
Cracovia / Krakow – 92
Craig, Edward Gordon *Hamlet* (împreună cu Stanislavski) – 18, 19, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 180, 297
Cramphorn, Rex – 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 273
CRICOT compania de teatru – 92
Cronicile lui Macbeth /The Chronicle of Macbeth (Suzuki) – 214
Crucea Pandorei / Pandora's Cross (Hewitt) – 273
Cultura dorinței/ Culture of Desire (SITI Company) – 277
Cura / The Cure (Foreman)
Cum mă vrei / Come tu mi vuoi (Pirandello) – 118

Dada – 93
Dafoe, Willem – 263, 266
Daily Telegraph – 297
Dama de pică (Ceaikovski)
Damiani, Luciano – 116, 119, 120
Dasté, Hélene-Marie – 85
De Groat, Andrew

Dead End Kids: A History of Nuclear Power
Delaney, Shelagh – 104
Demonul / The Demon (Rubinstein) – 259
Danemarca *vezi* Odin Teatret – 164, 165
Deodată, nopți de trezie/ Et soudain, des nuits d'eveil (Cixous) – 204
Derrah, Thomas – 237
Desarthe, Gérard – 251
Desclot, Miquel – 334
Demonii / The Devils (Dostoievski): producția lui Dodin – 255, 257, 259
Dido și Aeneas (Purcell) – 221
Disputa / La Dispute (Marivaux) – 248
Doctorul zburător (Moliere) – 104
Dr Faustus (Marlowe)
Dodin, Lev – 4, 224, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 285, 297
Doi tineri din Verona (Shakespeare) – 232
The Domestic Resurection Circus
Don Giovanni (Mozart) – 270, 322, 323, 336
Donnellan, Declan – 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298
Dort, Bernard – 191
Dostoievski, Fiodor – 18, 19, 243, 255
Dragoste și moarte în Verona (Nekrosius)
Drama vieții / Drama of Life (Hamsun) – 25
Drum de noapte / Cami de nit (Pasqual) – 281
Duchamp, Marcel – 223
Dullin, Charles – 52, 69
Duncan, Isadora – 28, 334, 335
Duse, Eleonora – 33
Düsseldorf – 118
Dușmanii (Gorky) – 20
Dihovicini, Ivan

Expoziția Populară (sau Anti-Expoziția) – 94

Familia Cenci / Les Cenci (Artaud) – 70
Familia guvernatorului / The Governor's Family (Christian) – 32
Falsa servitoare / La Fausse suivante (Marivaux) – 252
Faust (Goethe) – 142, 195, 291
Fântâna turmelor / Fuenteovejuna (Vega) – 105
Febra fânului / Hay Fever (Coward)
Fedra (Racine) – 55, 246, 252, 265
Fellini, Federico – 223
Femeiușca vicleană / Cunning Little Vixen (Janacek) – 305
Ferai – 168
Fernandez, Eduard
Festivalul porumbiței / La verbena de la paloma (Breton) – 331
Fiica adultă a unui tânăr (Slavkin) – 241
Fidelio (Beethoven) – 325
Filatov, Leonid – 111
Flakios, Ari – 266
Flores, Alfons – 334
Fo, Dario – 117
Foc/ Fire – 154
Ford, John: *Păcat că e o curvă*

Foreman, Richard – 177, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189
Forsythe, William – 224
Footfalls – 326
Fountain, Clarence – 182
Franța: Boal în – 85, 88, 115, 203, 206, 210, 248, 251, 253
Fratele lui / Son Frére – 247
Frați și surori / Brothers and Sisters (Abramov) – 257, 258
Frații Karamazov (Dostoievski) – 18, 19, 150
Frayn, Michael – 302
Frații Marx
Freeman, Morgan – 182
Freie Bühne companie de teatru – 15
Frigerio, Ezio – 119
Fuchs, Elinor – 261
Furnica războinică / The Warrior Ant (Lee Breuer) – 182
Furtuna (Shakespeare) – 115, 116, 117, 132, 171, 172, 175, 178, 181, 182, 230, 234, 333, 334

Galin, Sergey – 258
Galindo, Josep – 334
Ganz, Bruno – 190
Garcia, Victor – 283, 286
Garin, Erast – 45
Gatti, Armand – 91
Gaudeamus (Kaledin) – 254, 257, 259
Le Gaulois – 12
Gelber, Jack – 123
Gémier, Firmin – 84
Genet, Jean – 250, 269, 270, 281, 319
Gennevilliers – 87
Geometria miracolelor / Geometry of Miracles (Lepage) – 311
Germany – 225
Giroflé-Girofla – 55
Giulio Cesare (Handel) – 323
Glass, Philip – 178, 196, 238
Globe Theatre, London
Glyndebourne – 324
Godard, Jean-Luc – 318
Goethe, Johann Wolfgang von: *Faust*
Gogol, Nikolai – 242, 287, 288, 303
Golding, William
Goldoni, Carlo: producțiile lui Strehler – 114, 117
Goldschmidt, Miriam
Goldstein, Seth – 237
Goncearov, Andrei – 287
Goodman, John – 313
Goorney, Howard – 102, 104, 106, 107
Gorceakov, N – 22, 23, 27
Gordon, Fiona – 312
Gorki, Maxim – 20, 118, 193, 194, 241
Gospel la Colonus / The Gospel at Colonus
Graells, Guillem-Jordi – 280
Grassi, Paolo – 114
Grecii / The Greeks (Barton) – 175, 206
Griboiedov, Aleksandr
Grosz, George – 61
Grotowski, Jerzy – 125, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 164, 165, 184, 211, 228, 229, 230
Group Theatre, New York – 78
Guardian – 293, 335
Gubenko, Nikolai – 111
Guggenheim Museum

Gultiaieva, Nadejda
Gurdjieff, George – 311

Hair – 270
Hajj (Breuer) – 180, 183
Hamlet, cine-i acolo / Hamlet, Qui est la? (Brook) – 285
Hamlet (Shakeaspeare): producția lui Chereau; procucția lui Craig și Stanislaviski; producția lui Cramphorn's; Kean în rolul lui Hamlet; producția lui Nekrosius; Nemirovici; versiunea lui Ninagawa – 18, 19, 21, 31, 79, 132, 176, 225, 226, 249, 250, 252, 287, 289, 290, 291, 297, 305
Hamletmachine – 212, 239
Hamsun, Knut – 25
Handel, George Frederick – 323
Hanuszkiewicz, Adam – 282
Hare, David – 302
Harvard University
Hauptmann, Gerhart – 258
Hedda Gabler (Ibsen) – 326, 327
Henry IV (Shakespeare) – 205
Henry V (filme) – 330
Hewitt, Dorothy – 273
Hideo, Kanze – 214
Hiroshima – 105, 307, 311
Hirsch, Foster – 78, 79, 80, 82, 83
Hofmannsthal, Hugo von
Homebody/ Kabul (Kushner) – 296, 297
Hopa, trăim! (Toller)
Horler, Ken – 301
Hospices de Beaune, Burgundy – 53
Hotel China / Hotel China (Foreman) – 185, 186
Hua, Wenya – 322
Hughes, Ted – 130

Istoria teribilă și nesfârșită a lui Norodom Sihanouk/ L'istoire terrible mais inachevee de Norodom Sihanouk (Cixous) – 204
Les Iks (Brook) – 132
Iluzia comică (Corneille) – 115
Imperial Maly Theatre
Independent – 100, 297, 329
Independent on Sunday
Independent Theatre, Cracovia
L'Indiade… / Indiada sau India viselor lor (Cixous)
Inelul nibelungilor (Wagner)
Infernul lui Dante
Infinituri / Infinities (Barrow)
Ingalls, James
International School of Theatre Anthropology (ISTA)
Intimate Theatre
Intimitate / Intimacy
Io Bertolt Brecht
Ionesco, Eugene
Ifigenia la Aulis (Euripide)
Ifigenia in Taurida
Institutul de Stat de arte teatrale / State Institute for Theatre Arts, Moscova
Iraq
Irving, Henry

Împăratul muștelor (Golding)
În colonia penală / In the Penal Colony
În singurătatea câmpurilor de bumbac/ Dans la solitude des champs de cotton (Koltes)

Întoarcerea lui Odysseus (Wyspianski)
Întoarcerea în deşert / Retour au desert (Koltes)
Întreprinzătorul / Le Faiseur (Balzac)

Jacovskis, Adomas
James, Henry
Janacek, Leos
Jarema, Maria
Jencks, Charles
Jenufa (Janacek)
Jesus Christ Superstar
Jocul celor puternici / Il Gioco dei potenti (trilogia shakeaspeariana Henric)
John Bullion
John Gabriel Borkman
Johnny Noble (MacColl)
Jones, Cherry
Jones, Craig
Jones, Sabra
Jonson, Ben: Volpone
Jooss, Kurt
Jordan, June
Jouvet, Louis
Juilliard School of Music, New York
Julius Caesar (Shakespeare)
Jullien, John
Jung, Carl Gusta

Kabuki
Kaledin, Serghei
Kantor, Tadeusz
Kaspariana
Kathakali
Katsulas, Andreas
Kean, Edmund
Kennedy Center, Washington
Kick theatre company
King Lear (filmul lui Godard)
Kissing God Goodbye (Jordan)
Kleberg, Lard
Kleist, Heinrich von
Knebel, Maria
Kochergin, Eduard
Koltes, Bernard-Marie
Komissarjevski, Fiodor
Kontakthof (Bausch)
Koonen, Alisa
Kordian
Korostilev, Vadim
Krampack companie de teatru
Kraus, Karl
Kruse, A.
Kubrick, Stanley
Kumeiga, Jennifer
Kurisev, Serghei
Kurosawa, Akiro
Kushner, Tony
Kyogen traditia

Laban, Rudolf
Laboratory Theatre
Lady Macbeth din Mtesnk / Lady Macbeth of Mtensk (Sostakovici)
Lamentaţia împărătesei / The Lament of the Empress (Bausch)
Lang, Jack
The Last September (film)
Latenas, Faustas
Laughton, Charles
Laurent, Jeanne
Laurie, Hugh
Lava (Foreman)
Lavrov, Nikolai
LeCompte, Elizabeth

Lecoq, Jacques
Lemetre, Jean-Jacques
Leningrad State Theatre Institute
Lepage, Robert
Lester, Adrian
Lăsați artistul să moară (Kantor)
Levinson, Andrei
Liceu theatre, Barcelona
Livada de visini (Cehov)
Lighthouse Company, Adelaide
Lindefors, Viveca
Lingaul-Bizon / Crapaud-Bouffle
Lingotto, Turin
Lithuanian International Theatre Festival(LIFE)
Little Theatre miscarea teatrala
Littlewood, Joan
Living Theatre
Lizaran, Anna
Lloyd Webber, Andrew
Lolita / Lolitasceneggiatura
London, Roy
London: Stein's production of Summerfolk; Theatre Workshop; theatres; see also under names of theatres
A Long Long Trail (program radio)
Lorca, Federico Garcia; *Casa Bernardei Alba*
Lorenzaccio: producția lui Vilar
Los Angeles Festival
Lott, Eric
LSD *(… Just the Hight Points)*
Luminile boemei / Luces de Bohemia (Valle-Inclan)
Lulu
Lyon: amfiteatrul
Liubimov, Yuri
Lupta cu negrii şi câini / Combat de negre et de chiens (Koltes)

Mabou Mines
Macbeth (Shakespeare): producția lui Bieito; producția lui Littlewood; producția lui Nekrosius; versiunea lui Ninagawa versions; producția lui Strehler
Mă trec fiorii / I've Got the Shakes (Foreman)
McBurney, Simon
MacColl, Ewan
McDormand, Frances
Machado, Eduardo
Maeterlinck, Maurice
Magni, Marcello
Le Mahabharata (Brook)
Mahagonny (Brecht)
Maimuța păroasă / The Hairy Ape (O'Neill)
Maleczech, Ruth
Malevich, Kazimir
Malina, Judith: şi Living Theatre
Malii Drama Teatr (Teatrul Mic) din Sankt Petesburg
Mamontovas, Andrius
Manchester: Littlewood si Workers' Theatre Movement
Marile probleme ale lui Samuel / Samuel's Major Problems (Foreman)
Marivaux, Pierre
Marr, David
Masterson, Pete
Masurca Fogo (Bausch)
Il Mattino
Maiakovski, Vladimir
Mama / The Mother (Brecht)

Măsură pentru măsură (Shakespeare): producția lui Bieito; producția lui Cramphorn; producția lui Donnellan; producția lui Ronconi
Mazepa (Ceaikovski)
Măsuri necesare / Die Massnahme (Brecht)
Medeea (Euripide)
Mee, Charles
Meininger compania de teatru
Mekas, Jonas
Melbourne
Melbourne Theatre Company
Melvin, Murray
Memoria lui Shakespeare / Shakespeare's Memory (Stein)
Men in White
Mennen, Richard
MenoFortas teatrul, Vilnius
Méphisto (Mnouchkine)
Mévisto, Auguste Wisteaux
Meyerhold, Vsevolod influenta
Miami Vice
Micul Organon (Brecht)
Milano: producțiile lui Ronconi; *vezi deasemenea* Piccolo Teatro di Milano
Miliotti, Vassili
Miller, Harry
Mileniumul se apropie / Millennium Approaches (Kushner)
Milionul (Barba și Odin Teatret)
Minchinton, Mark
Mintea rege / The Mind King (Foreman)
A Minute Too Late
Miracolul
Miracolul pânii aurite/ Le Miracle du pain doré
Mirren, Helen
Miss fericire universala / Miss Universal Happiness (Foreman)
Mnemonic
Mnouchkine, Ariane
Moartea lui Danton (Buchner)
Moartea lui Klinghoffer The Death of Klinghoffer (Adams/Sellars)
Moartea lui Tintagiles (Maeterlinck)
Moliere
Le Monde
Monjo, Justin
Monteverdi,Claudio
Un monument pentru Ishi / A Monument for Ishi
Moore, George
Moretti, Marcello
The Mormon Project
Moscova; vezi deasemenea Teatrul Kamernii, Institutul de Stat Pentru Arte
Mutter Courage (Brecht)
Mountain Hall Theatre
Moreyers, Bill
Mozart, Wolfgan Amadeus: *Cosi fan Tutte; Don Giovanni; Nunta lui Figaro*
Mozart and Salieri (Puskin)
Mult zgomot pentru nimic / Much Ado Adout Nothing (Skakespeare)
Müller, Heiner
Museum of Modern Art
Muybridge, Eadweard
Mistere/ Mysteries

Nabokov, Vladimir
Nadj, Josef

Nagasaki
Nancy Festival of Young Theatre
"Naşterea tragediei" (Nietzsche)
National Actors' Theatre, New York
National Institute of Dramatic Art (NIDA)
National Theatre of Finland / Teatrul Național din Finlanda
Nasul (Gogol)
Nebunul și călugărița (Kantor)
Negrul/ The Negro
Negustătorul din Veneția/ The Merchant of Venice (Shakespeare)
Nekrosius, Eimuntas
Nelken (Bausch)
Nemirovici-Danchenko, Vladimir
N*etherlands Opera / Opera Olandeză*
Netherwood (White)
Neumann, Fred
Nevin, Robyn
New American Ballet
New York
New York Times
New York University
Newlove, Jean
Newsweek
Nicio piesă, nicio pozie … / No Plays No Poetry… (Brecht)
Nietzsche, Friedrich: influența asupra lui Tairov
Nimrod Theatre Company
NINAGAWA Macbeth
Ninagawa, Yukio
Nixon în China / Nixon in China (Adams/Sellars)
Nowra, Louis
Noaptea bergamască / La nuit Bergamasque (Bergerat)
Nucléa (Pichette)
Numai tu / Nur Du (Bausch)
Nu mă voi întoarce niciodată (Kantor)
Nunta însângerată (Lorca)
Nunta lui Figaro (Mozart)
Nuovo Piccolo teatru
Nu vei fi mereu în vârf / You Won't Always Be On Top (Chapman)

O altă Fedra, dacă vă place / Una altra Fedra, si us plau (Espriu)
O afacere de familie (Ostrovski)
Oaspetele de piatră
Obaldia, René de
O'Brien, Richard
Odéon, Paris
Odéon-Théâtre de l'Europe, Paris
Odin Teatret, Holstenbro (Denmark)
Odissi tradiția
Oedip al Colonos (Sofocle)
Oedipus Rex (Sofocle)
Offenbach, Jacques *vezi Poveştirile lui Hoffmann*
Ogier, Bulle
Ogilvie, George
O, ce război minunat! / Oh What a Lovely War!
Old Tote Theatre Company
Oliver!
Olivier, Laurence
Olympia teatrul, London
Omor în catedrală
Omul cel bun din Sâciun (Brecht)
O'Neil, Eugene: *Împăratul Jones/ The Emperor Jones; Maimuța păroasă / The Hairy Ape; Straniul interludiu /Strange Interlude;*

Patima de sub ulmi / Desire under the Elms
Open Theater, New York
Opera, Paris
Opera Australia
Opera cerşetorului/ The Beggar's Opera (John Gay)
Opera de trei parale (Brecht)
Opole (near Wroclaw), Poland
Oraşul sperjur / La Ville perjure
Orestia (Eschil)
Orfeu şi Întoarcerea lui Ulise în patrie / L'Orfeo e Il ritorno di Ulisse in patria (Monteverdi)
Orghast (Hughes)
Orlando Furioso (Ariosto)
Ornitofilene
Osiniski, Zbigniew
Ostaticul/ The Hostage (Behan)
Ostrovski, Aleksandr Nikolaievici
Otello (Verdi)
Othello (Shakespeare)
Overlie, Mary
O zi mai lungă decât un secol / A Day Longer than a Century (Aitmatov)
Oxford: *Visul unei nopți de vară* a lui Reinhardt
Oxyrhincus Evangeliet

Pacino, Al
Pagneux, Monika
Palatul Bunei dispoziții / Fun Palace proiect (Littlewood)
Palatul Chaillot / Palais de Chaillot, Paris: Vilar
Palatul Papilor / Palais des Papes, Avignon
Palermo, Palermo
Pall Mall Gazette
Panigrahi, Sanjukhta
Paquet, Alfons
Paradisul acum / Paradise Now (Living Theatre)
Paravanele (Genet)
Paris: *vezi* nume de teatre
Paris Theatre
Pasolini, Pier Paolo
Pasqual, Lluis
Patel, Neil
Patima de sub ulmi / Desire under the Elms (O'Neill)
Patimile dramatice I
Patimile dramatice II
Patria în pericol / La Patrie en danger
Patterson, Michael
Păcat că este o curvă (Ford)
Pe cheiul de Vest / Quai ouest (Koltes)
Peduzzi, Richard
Peer Gynt (Ibsen)
Pentru un sfârşit al Judecății Domnului / For an End to the Judgement of God (Artaud)
Pentru tine, Birdie / To you, Birdie (LeCompte
Pescăruşul (Cehov)
Pinguinul Touquet / Penguin Touquet (Foreman)
Pentagon, Washington: în teatrul lui Sellars
Peony pavilion (Tang Xianzu)
Perestroika (Kushner)
Perfecționistul / The Perfectionist (Williamson)
The Performing Garage
Pericle (Shakespeare)

Permanent Brain Damage (Foreman)
Perşii (Eschil)
Peter şi Wendy / Peter and Wendy (Breuer)
Le petit pauvre (Copeau)
Philipe, Gérard
Phoenix (Tvetaieva)
Piaţa (Eliseeva)
Piaţeta / Il Campiello (Goldoni): producţia lui Picollo Teatro
Piccoli, Michel
Piccolo Teatro di Milano
Pichette, Henri
Piggi Bank
Pinget, Robert
Pinter, Harold
Pirandello, Luigi
Pirosmani, Pirosmani (Kirostilev)
Piscator, Erwin
Piscator-Bühne
Pitoeff, Georges
Planchon, Roger
Planella, Pere
Plath, Sylvia
Platon
Platonov, Andrei
Platonov (Cehov)
Play (Mabou Mines)
Piesa fără nume (Cehov)
Playbox Theatre, Melbourne
Plăci tectonice / Tectonic plates (Lepage)
Poe, Lugné
Polonia
Popor şi cultură / Peuple et Culture
Popov, Andrei
Popov, Igor
Poray-Koshits, Alexey
Posedaţii (Dostoevski)
Poveste de iarnă (Shakespeare)
Povestea peştelui / Fish Story
Poveştirile lui Hoffmann
Pregăteşte-te! / Brace up! (LeCompte)
Puterea întunericului (Tolstoi)
Prado Laboratory
Prea multă minte strică (Griboedov)
Premiile Obie
Presiune în cabină / Cabin Pressure (Bogart)
Price, Cedric
Primul Război Mondial
Principal Theatre, Barcelona
Prinţul Constant (Calderon)
Prinţul von Homburg (Kleist)
Prinţesa Brambilla
Privirea surdului / Deafman Glance (Wilson)
Private Lives (Coward)
Problemele majore ale lui Samuel / Samuel's Major Problems (Foreman)
Prokofiev, Serghei
Proletarisches Theater
Prometeu înlănţuit (Euripides)
Providence, Rhode island
Prybyszewski, Stanislaw
Publicul / El publico (Lorca)
Puigserver, Fabia
Purcel, Henry
Puskin, Aleksandr

Quadric, Franco
Quartet (Wilson)
Québec

Racine, Jean: *Andromaca; Fedra*

RADA (Royal Academy of Dramatic Art)
Raffles, Gerry
The Rake's Progress (Stravinski)
Ramicova, Dunya
Rasmussen, Iben Nagel
Rasputin (Piscator)
Răsărit de soare/ Sunrise (Nowra)
Raymond, Bill
Recamier theatre
Revista roşie/ Rote Rummel Revue (Piscator)
Regele Lear/ King Lear (Shakespeare): producția lui Breuer; producția lui Brook de la RSC; producția lui Donnellan; versiunea lui Ninagawa; producția de la Piccolo Teatro; producția lui Sellars; producția lui Suzuki
Regele Ioan/ King John (Shakespeare)
Regiebuch/ Caiet de regie (Reinhardt)
La Reine Margot (film)
Reinhardt, Max
La Repubblica
Reţeaua/ The Connection (Gelber)
Reynolds, Roger
Rice, Tim
Richard II (Shakespeare)
Richard III (Shakespeare)
Rilke, Rainer Maria
Rimer, J Thomas
Roberto Zucco (Koltes)
The Rocky Horror Show (Jim Sharman)
Romea Theatre, Barcelona
Romeo şi Julieta (Shakespeare)
Ronconi, Luca
Rorrison, Hugh
Rossini, Gioacchino Antonio
Route 1&9 – 262
Royal Academy of Dramatic Art see RADA
Royal Lyceum Company
Royal Shakespeare Academy Company
Royal Shaksespeare Company (RSC)
Royal Show (Nowra)
Rubinstein, Anton
Rush, Geoffrey
Rylance, Mark

Le Sacré du printemps
Salacrou, Armand
Salomeea/ Salomé (Strauss)
Salzburg: producția Everyman a lui Reinhardt
Sanguineti, Edoardo
Santa Croce, Venice
Sao Paulo: teatrul agit-prop al lui Boal
Saratoga International Theatre Institute
Sartori, Amleto
Sartre, Jean-Paul
Sălbatic/ Iubire / Savage/ Love (Chaikin)
Savarese, N
Salvat/ Saved (Bond)
Savonarola
Schaubühne
Schechner, Richard
Schemer (Balzac)
Schluck and Jau
Schlaumberger, Jean
Schmidt, Jacques
Schonberg, Arnold

Şcoala de Artă Dramatică (Vasiliev)
Schpet, Gustav
Schuette, James
Schulz, Bruno
Schumacher, C.
Schumann, Peter
Svejk în cel de-al Doilea Război Mondial (Brecht)
Scofield, Paul
Segal, Howie
Selbourne, D
Sellars, Peter
Sellin, E
Şarpele (Chaikin)
Serré, André
Setgaya Public Theatre, Tokyo
Săptămâna tragică/ La setmana tragic (Pasqual)
1789 (Théâtre du Soleil)
1793 (Théâtre du Soleil)
Sewell, Stephen
Sf. Ioana a abatoarelor (Brecht)
Sf. Uliva/ Santa Uliva
Shakespeare, William; *Antoniu şi Cleopatra; Cum vă place; Coriolanus; Hamlet; Henry IV; Henry trilogia* (Strehler); *Julius Caesar; Regele Ioan; Regele Lear; Măsură pentru măsură; Neguţătorul din Veneţia; Visul unei nopţi de vară;* producţiile lui Mnouchkine; *Othello; Pericle; Richard II; Richard III; Romeo şi Juliet; Futuna; Titus Andronicus; A douăzprezecea noapte; Doi tineri din Verona; Poveste de iarnă*
A Shakespeare Company
Sharman, Jim
Shaw, Fiona
Shay, George Bernadr
Shelley, Percy Bysshe: *Familia Cenci*
Shepard, Sam
Shepard, Scott
Sherin, Mimi Jordan
Shinobu, Origuchi
Sostakovici, Dmitri
Semnalizează şoferului/ Signal Driver (White)
SITI Company
Şase personaje în căutarea unui autor (Pirandello)
Slavkin, Viktor
Slavianski Bazar: întâlnirea dintre Stanislavski şi Nemirovici
Slowaski, Juliusz
Sofocle: *Ajax; Antigona; Electra; Oedip la Colona; Oedipus Rex*
Soleri, Ferrucio
Solo pentru un ceas cu corzi (Zahradnik)
Son Frere (film)
Sondheim, Stephen
Spălătorul de geamuri/ Der Fensterputzer (Bausch)
Sonata fantomelor (Strindberg)
South Australian Ministry of the Arts
South Pacific
Spectacolul mutaţiei/ The Mutation Show (Chaikin)
Spokaite, Eagle
Spoleto Festival
St Mark's Church teatrul, New York
St Martin's Theatre, Melbourne
St Pancras Project (Warner)
St Petersburg
La Stampa

Stanislavski, Konstantin; şi Dodin; critica lui Donnellan; *études; Hamlet* (cu Craig); influenţă; şi Meyorhold; şi Nemirovich; realism
Stele în lumina dimineţii (Galin)
State Theatre Company of South Austalia
State Youth Theatre, Vilius
Statele Unite ale Americii; criticate în teatrul lui Sellars; examinate în teatrul lui Bogart
Steaguri/ Fahnen (Paquet)
Stein, Peter
Straniul interludiu (O'Neill)
Strasberg, Lee
Strauss, Richard
Stravinsky, Igor
Strada crocodililor / The Street of Crocodiles
Strigatul oamenilor pentru carne / The Cry of the People for Meat
Strehler, Giorgio
Strindberg, August
Strigoii (Ibsen)
Studio (Piccolo complex), Milano
Sumurun
Suresnes
Sutton, Sheryl
Suzuki, Tadashi
Sydeny Festival
Sydney Opera House; Drama Theatre
Sydney Theatre Company
Sudney University Dramatic Society
Simfonia sobolanolor / Symphony of Rats (Foreman)
Sapte fluvii ale râului Ota / The Seven Streams of the River Ota (Lepage)
Teatrul de drama si comedie Taganka
Teatrul Noh / Noh theatre
Tairov, Alexander
Les Tambours sur la digue (Cixous)
Tan Dun
Tang Xianzu
Tanzabend
Tanztheater Wuppertal
Tartuffe (Moliere)
Tasso
Taviani, Ferdinando
Teatrul Lliure (Catalonia)
Teatrul de Arta din Moscova
Teatrul de Camera Moscova / Kamernii Teatr
Teatrul Imperial Mic
Teatro alla Scala, Milano
Teatro Maria Guerrero
Teatro Stabile di Torino
Teatro Strehler
Telson, Bob
10.000 de mile departare / 10,000 Miles Away
Terminalul / Terminal (Chaikin)
Terry, Ellen
Texte pentru nimic / Texts for Nothing (Beckett)
Theater am Bulowplatz
Theater am Nollendorfplatz
Theatre der Freien Volksbühne
Théâtre Alfred Jary
Teatrul si dublul sau (Artaud)
Théâtre Antoine
Theatre de Complicite
Théâtre de Sartrouville
Theatre des Amandiers, Nanterre
Théâtre des Nations, Paris
Théâtre d'OEuvre
Théâtre du Soleil, Paris

Theatre for the New City, New York
Teatrul liber / Théâtre Libre
Théâtre National de L'Odéon
Théâtre National Populaire de Villeurbanne, Lyon
Théâtre National Populaire (TNP), Paris
Theatre Royal, Stratford East (London)
Teatrul Studio, Teatrul de Arta din Moscova
Teatrul Vahatangov
Theatre Union
Theatre Workshop
Theodora (Handel)
Thomas, Martin
Thompson, Emma
Thomson, Brian
Tibet
Tinerii oameni si paianjenul / Les Jeunes gens et l'araignée (Les Copiaux)
Tiranul Banderas / Tirano Banderas (Valle-Inclan)
Titus Andronicus (Shakespeare)
The Toad – Buffalo (Gatti)
Tokyo vezi Setgaya Public Theatre
Toller, Ernst
Tolstoi, Leo; vezi deasemenea Ana Karenina
Togues (Chaikin)
Toporkov, Vasili
Cele trei vieti ale lui Lucie Cabrol / The Tree Lives of Lucie Cabrol
Trei surori (Cheklov)
Trilogia Dragonului / The Dragon's Trilogy (Lepage)
Turisti si refugiati / Tourist and Refugees (Open Theatre)
Catre un teatru sarac (Grotowski)
The Tower Project (Warner)
Travail et Culture
Trieste
Troienele
Tsvetayeva, Marina
Tsypin, George
Tudor, Anthony
Turin
Turn of the Screw (Britten)
The Twybourne Affair (White)
Tytell, John

"Uber-marionette" / "Supra-marioneta"
Uccello, Paulo
Un tip altfel / The Quare Fellow (Behan)
Ulciorul sfarâmat (Kleist)
Ultima banda a lui Krapp
Ultimele zile ale umanitatii / Gli ultimo giorni dell'umanita (Kraus)
Ultimul caravanserai / Le Dernier caravanserail (Odyssées) (Mnouchkine)
Un suflet vesel / A Cherry Soul (White)
Un om pentru toate anotimpurile / Thomas Moore / A Man for All Seasons/Thomas More (Bolt)
Uriasul orb danseaza / The Blind Giant is Dancing (Sewell)
Un sezon la Sasparillia / The Season at Sarsaparilla (White)
Unchiul Vanea (Chekhov)
Union des Théâtres de l'Europe
Uniunea Sovietica
The Upstairs Theatre
Uranium (Littlewood)

Uriasii muntilor
Un om care se numea Joi (Tairov)
US (Brook)

Vahtangov, Evgheni
Valk, Kate
Valle-Inclan, Ramon del
Varsovia
Vasiliev, Anatoli
Vassa Jeleznova (Gorki)
Vârsta de aur / L'Age D'Or
Vega, Lope de
Verdi, Giuseppe
Verga, Giovanni
Verhaeren, Emile
Vermont
Vian, Boris
Viata lui Galilei (Brecht)
Viata e vis (Calderon)
Viata unui om (Andreiev)
Viata si timpurile lui Sigmund Freud /The Life and Times of Sigmund Freud (Wilson)
Vine si pleaca / Come and go (Mabou Mines)
Visul (Strindberg)
Visul unei nopti de vara (Shakespeare): productia lui Bieito; productia lui Bogart; productia lui Brook; productia lui Donnellan; productia lui Reinhardt
Viata la tara (Gorki)
Viata Regelui Eduardo II al Angliei / La vida del Rey Eduardo II de Iglaterra (Pasqual)
Vietnam Discourse (Weiss)
Vikingii la Helgeland (Ibsen)
Viktor (Bausch)
Vilar, Jean
Vilegiatura trilogie (Goldoni)
Vilnius vezi State Youth Theatre
Vinaver, Michael
Viziuni / Visions (Nowra)
Vitrac, Roger
Vivian Beaumont Theater (Lincoln Center), New York
Vogel, Paula
Volksbühne
Volpone (Jonson)
Visotski, Vladimir

Wagner, Richard: productia lui Chereau
Walton, M.J
Wardle, Irving
Wardle, Andy
Warner, Deborah
Warrilow, David
Washington DC – 318-319
The Wasteland – 326
Watson – 165, 167, 169-170
Wedekind, Frank – 36, 269
Weigel, Helen – 125
Weinstein, Steven
Weiss, Peter – 195
Welles, Orson – 276
Wellman, Mac – 276
Wesker, Arnold – 203
West, Darron L – 278
White, Patrick; spectacolele lui Armfield – 303-303; spectacolele lui Sharman – 268-271, 273-274

Wiesenland (Bausch) – 222
Wigman, Mary – 220
Williams, David – 132, 205, 208, 211
Williams, Tennessee – 258
Williamson, David – 274
Wilson, Robert – 235-240, 251, 276
Winton, Tim: Cloudstreet – 299-300

Witkiewiz, Ignacy – 95
Wolford, L. – 144-145
Woolf, Virginia – 276
Wooster Group – 187, 261-267, 357-358, 361
Workcentre, Pontedera (Italia) – 143, 244
Workers' Theatre Movement
Woyzeck (Berg) – 247
Wright, Frack Lloyod – 311
Wyllie, Daniel – 300
Wyspianski, Stanislaw – 92

Yankowitz, Susan – 161, 163
Yerma (Lorca) – 285
Young, Willy – 229

Zahradnik, Oswald – 241
Zborul peste ocean / Der Ozeanflug
(Brecht) – 73
Zeami 47, 164, 170, 172
Zece zile care au zguduit lumea – 110
Ziua Rusiei (Piscator) – 60
Zi si noapte / Day and Night – 55
Zorile (Verhaeren) – 44, 45
Zimet, Paul – 161

NOTA TRADUCĂTORULUI

Pentru mai multă claritate, aş vrea să precizez aici că majoritatea notelor traducătorului din textele traduse de mine, provin din informaţii existente on-line, în principal via website-urile personale ale artiştilor şi companiilor respective. Am mai folosit pentru documentare volume separate despre Richard Foreman, Robert Lepage, Wooster Group, Ariane Mnouchkine, Robert Wilson (lista integrală mai jos), precum şi conversaţii personale sau interviuri cu Richard Foreman, Lev Dodin, Patrice Chéreau, Declan Donnellan, Elizabeth Lecompte şi Lee Breuer.

Partea cea mai dificilă a traducerii nu a fost aceea legată de termeni vizând munca propriu-zisă în teatru, metode, şcoli de gândire şi antrenament, chiar dacă unele dintre ele sunt pomenite la noi pentru prima dată, ci aceea care se referă la asimilarea în opera unora dintre creatorii incluşi aici a realităţilor contemporane din culturile în care ei s-au format. Multe dintre acestea au rămase străine societăţii româneşti sau nu sunt încă desemnate de termeni autohtoni. În cazul unor termeni intraductibili, am preferat redarea în original şi explicarea în note suplimentare, în loc de inventarea de noi cuvinte. Aşa cum termenii din informatică au intrat în limba română ca neologisme cred că şi termeni indicând realităţi din alte domenii, precum *performance*, *gender, gay, cross-dressing*, etc ar trebui acceptate ca atare. Inventarea de cuvinte româneşti nu ar crea decât efectul ridicol al celebrului "gât-legău" prin care puriştii insistau cândva să desemneze "cravata" venind din franceză.

Nu pot decât să sper că acest volum va aduce, pe lângă informaţii şi analize esenţiale despre poetica de scenă a celor mai cunoscuţi creatori ai secolului 20, şi un val de noi realităţi şi cuvinte ce vor contribui la

familiarizarea cât mai rapidă cu o terminologie de specialitate folosită deja în întreaga lume.

În încheiere aş vrea să mulțumesc:

Mariei Shevtsova, care a intermediat cu grație şi răbdare legătura cu editura Routledge, cedând gratuit drepturile sale Festivalului Național de Teatru;

Ancăi Ioniță, pentru că a acceptat să intre împreună cu mine în această aventură a traducerii, de dragul studenților ei;

Lui **Lucian Ban**, pentru ochiul critic cu care a citit aceste portrete înainte ca ele să intre în volum şi pentru lămurirea unor concepte şi realități ținând în mod profund de imaginarul american contemporan.

Cristina Modreanu

Listă lucrări consultate:

1. Art&Performance Series – Richard Foreman, edited by Gerald Rabkin, The Johns Hopkins University Press, 1999
2. Connecting Flights – Robert Lepage, in conversation with Remy Charest, Theater Communications Group, 1998
3. David Savran – Breaking the Rules – The Wooster Group, Theater Communications Group, 1988
4. Judith G. Miller – Ariane Mnouchkine, Routledge Performance Practitioners, 2007
5. Josette Feral – Întâlniri cu Ariane Mnouchkine, editura ArtSpect, traducere Raluca Vida, 2009
6. Eugenio Barba – Burning the House. On Directing and Dramaturgy, Routledge, 2010
7. Katharina Otto-Bernstein – Absolute Wilson, Prestel Verlag, New York, 2006

AUTORI

Birgit Beumers este lector universitar la Departamentul de Cultură rusă al Universității Bristol. Este specializată în cultura rusă contemporană, mai ales în cinema şi teatru. Printre cărțile publicate de ea se numără *Yuri Liubimov at the Taganka Theatre 1964-1994* (Amsterdam: Harwood, 1997), *Burnt by the Sun* (London: I.B. Tauris, 2000) şi volumul editat *Russia on Reels: The Russian Ideea in Post-Soviet Cinema* (I.B. Tauris, 1999).

Ian Carruthers predă la Departamentul de Teatru al Universității La Trobe din 1985. Este co-editor (împreună cu Minami Ryuta şi John Gillies) al volumului *Performing Shakespeare in Japan* (Cambridge University Press, 2001) şi co-autor (împreună cu Takahashi Yasunari) al cărții *The Theatre of Suzuki Tadashi* (CUP, 2004).

Jean Chothia este lector al Departamentului de Teatru din cadrul Facultății de Engleză a Universității Cambridge şi deținătoare a unei burse Selwyn. A publicat volumele *Forging a Language: A Study of the Plays of Eugene O Neill* (Cambridge University Press, 1979), *Directors in Perspective: André Antoine* (CUP, 1991), *English Drama*, 1890-1940 (Harlow: Longman, 1996) şi *The New Woman and Other Emancipated Woman Plays* (Oxford University Press, 1998). Domeniile ei de cercetare includ limbajul dramatic şi Shakespeare în teatru şi film. Studiile ei actuale se axează pe regia mulțimilor şi a revoluțiilor.

Scott T. Cummings predă şi regizează la Departamentul de Teatru al Universității din Boston. Autor al volumului *Ann Bogart and Charles Mee: Remaking American Theatre* (Cambridge University Press, 2005), el a publicat articole în numeroase reviste şi ziare, printre care

Modern Drama, Theatre Journal, American Theatre şi *Boston Phoenix*.

Maria M. Delgado este profesor de Drama şi Arte Teatrale la Universitatea Queen Mary din Londra. Ea este autorul volumului *Other Spanish Theatres: Erasure and Inscription on the Twentieth - Century Spanish Stage* (Manchester University Press, 2003) şi co-editor al cărţilor *In Contact with Gods?: Directors Talk Theatre* (împreună cu Paul Heritage, MUP, 1996), *Conducting a Life: Reflections on the Theatre of Maria Irene Fornes* (editată împreună cu Caridad Svich, Lyme, NH: Smith & Kraus, 1999), *The Paris Jigshaw: Internationalism and the City's Stages* (with David Bradby, MUP, 2002), *Theatre in Crisis?: Performance Manifestos for a New Century* (with Caridad Svich, MUP, 2002) şi *Bernard-Marie Koltès Plays: 2* (London: Methuen, 2004). Este co-editor al *Contemporary Theatre Review* şi al seriei *Theatre: Theory/ Practice/ Performance*, membru al board-ului consultativ al *TheatreForum* şi editor contributor pentru *Western European Stages*.

Nadine Holdsworth este lector universitar la Departamentul de Teatru şi Studii de *Performance* al Universităţii din Warwick. A scris despre grupurile teatrale 7:84, Theatre Workshop, Glasgow Unity şi teatrul scoţian contemporan. A editat *Plays for England* de John Glasgow şi scrierile despre teatru ale aceluiaşi autor, sub titlul *Naked Thoughts that Roam About* (London: Nick Hern, 2002). În 2006 a publicat o carte despre *Joan Littlewood* pentru seria Routledge Performance Practitioners.

Michal Kobialka este Decan şi profesor de Teatru la Departamentul de Arte Teatrale şi Dans al Universităţii Minnesota. El este autorul cărţii *A Journey Through Other Spaces: Essays and Manifestos*, 1944-1990 (Berkeley: University of California Press, 1993) şi *This is My Body: Representational Practices in the Early Middle Ages* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1999) care a primit în 2000 Premiul anual ATHE Research pentru realizare excepţională a unei cărţi de practică teatrală şi pedagogie. Kobialka este şi editorul volumului *Of Borders and Thresholds: theatre History, Practice, and Theory* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999) şi co-

editor (împreună cu Barbara Hanawalt) al volumului Medieval Practices of Space (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000).

Dasha Krijanskaia este profesor asistent de teatru la Roosevelt Academy din Olanda. Este editor al cărții *Teatr: Russsian Theatre Past and Present*. Domeniile ei de cercetare includ teatrul rusesc şi est-european contemporan, teatrul modernist în Rusia şi Europa, precum şi metode regizorale din secolul 20. Publicațiile recente includ articole în revistele de specialitate *Slavic and Eastern European Performance, Theatre History Studies* şi în ziarul moscovit *Kultura*.

Kazuko Matsuoka este critic de teatru şi traducător a numeroase piese de Shakespeare, inclusiv *Richard III, Regele Lear* şi *Pericles*. În 1995 a primit Premiul „Yuasa Yoshiko" pentru traducerea pieselor *Comedia Erorilor, Visul unei nopți de vară* şi *Romeo şi Julieta*. A mai tradus, de asemeni, piesele *Cloud 9* de Caryl Churchill, *Rosencrantz şi Guildenstern sunt morți* de Tom Stoppard. Ea este şi autorul unor studii critice, printre care *Kaidoku Shakespeare* – o carte de interviuri despre piesele lui Shakespeare cu psihoterapeutul Dr. Hayao Kawai (Tokyo: Shinchosha, 1999) şi *Shakespeare Mono-Gatari* (Tokyo: Shinchosha, 2004).

Ian Maxwell este Decanul Departamentului de Performance Studies al Universității din Sidney. Este autorul volumului *Phat Beats, Dope Rhymes: Hip Hop Down Under Comin' Upper* (Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2003), o etnografie a culturii rap din suburbiile oraşului Sidney. S-a pregătit ca regizor de teatru la Victorian College of Arts School of Drama şi a scris pe larg despre o serie de practici incluse în aria *performance*-ului, de la Fotbalul australian şi teatrul comunitar, până la avocatură.

Aoife Monks şi-a terminat studiile doctorale la Trinity College, Dublin şi predă teatru la Departamentul de Film, Teatru şi Televiziune al Universității Reading. A lucrat ca intern pentru Wooster Group în 2003 şi a publicat o serie de articole în revistele *Modern Drama* şi *Australasian Drama Studies*.

Arkadi Ostrovski s-a născut la Moscova şi a absolvit Academia Rusească de Arte Teatrale în 1993. Are un PhD la Universitatea Cambridge în 1999. Titlul tezei sale este *Stanislavsky meets England: Shakespeare, Byron, Dickens and The Moscow Art Theatre and its First Studio*. În prezent lucrează pentru Financial Times.

Gerald Rabkin a fost profesor emerit de Arte Teatrale la Mason Gross School of the Arts din cadrul Universităţii Rutgers. Este autorul volumului *Drama and Commitment: Politics in the American Thatre of the 1930's* (Indianapolis: Indiana University Press, 1964). A scris pe larg despre teatru pentru reviste populare sau academice, printre care *Soho Weekly News, Kansas City Star, New Statesman, The Drama Review*. A fost membru al Asociaţiei Americane a Criticilor de Teatru şi al Comitetului de Nominalizare pentru premiile Drama Desk şi Lucille Lortel Off-Broadway.

John Rudlin este directorul Centrului Selavy din Franţa, destinat cercetării şi antrenamentului pentru spectacole de stradă. Este autorul cărţilor *Jacques Copeau* (Cambridge University Press, 1986) şi *Copeau: Texts on Theatre* (cu Norman Paul, London: Routledge, 1989). A contribuit, de asemenea, cu un capitol despre Copeau, la volumul *Twentieth Century Actor Training* (ed. Alison Hodge, Routledge, 2000). A mai scris volumele *Commedia dell'arte: an Actor's Handbook* (Routledge, 1993) şi *Commedia dell'arte: a Resource Book for Troupes* (împreună cu Olly Crick, Routledge, 2001).

Deborah Saivetz este regizor, trăieşte la New York, iar spectacolele ei s-au jucat la teatre precum Clubbed Thumb, New Georges, The Drama League, Women s Project & Productions, New Dramatists, Powerhouse/New York Stage and Film şi New Jersey Shakespeare Festival. Traducerea ei pentru piesa dramaturgului mexican Maria Morett, *Mujeres en el Encierro/ Women in Confinement*, a fost publicată în *TheatreForum* (iunie 2003). Predă la Baruch College din cadrul City University of New York.

David Williams este profesor de teatru la Dartington College of Arts, Anglia, şi a lucrat ca profesor, scriitor, traducător, regizor, dramaturg şi interpret în Australia şi Anglia. A compilat şi editat cărţile *Peter*

Brook: A theatrical Casebook (London: Methuen, 1988), *Peter Brook and the Mahabharata: Critical Perspectives* (London: Routledge, 1991) şi *Collaborative Theatre: The Theatre du Soleil Sourcebook* (Routledge, 1999). Este editor consultant al *Performance Research* şi editor contributor al *Writings on Dance*.

TRADUCĂTORI

Anca Ioniță este lector universitar doctor la Universitatea Națională de Artă Teatrală şi Cinematografică "I.L. Caragiale" din Bucureşti. Absolventă a secției de Teatrologie a Facultății de Teatru din cadrul aceleiași universități, activitatea sa didactică include domeniile Istoria teatrului, Teatrologie, Spectacologie, precum şi un curs recent de *Analiza procesului de creație teatrală.* Are, de asemenea, o bogată activitate jurnalistică în domeniul teatral, pe care l-a reflectat în cronici de spectacol, interviuri, eseuri, începând cu mijlocul anilor '90.

Cristina Modreanu este critic de teatru, doctor al Universității de Artă Teatrală şi Cinematografică "I.L.Caragiale", Bucureşti, cu o teză despre *Spațiul de joc în teatrul românesc după 1990*. Domeniile ei de cercetare mai includ noile direcții regizorale în teatrul contemporan şi artele performative. A publicat mai multe volume de publicistică teatrală dedicate teatrului românesc. Este redactor-şef al revistei de artele spectacolului *Scena.ro*. A publicat articole despre teatrul românesc în reviste de specialitate internaționale, printre care *Theater der Zeit, Theater* (revistă editată de Yale University) şi *Alternatives Théâtrales*.